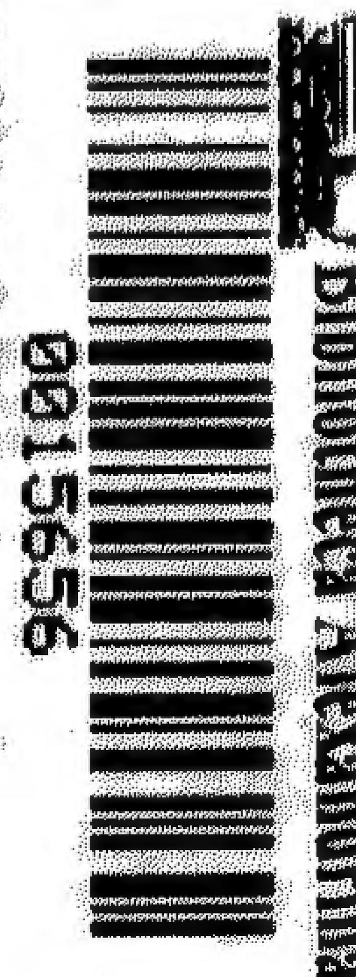
خيرة حمر العين

اتحاد الكتاب العرب
ARAB WRITERS UNION
DAMASCUS دمشق

جدل الحداثة في نقد الشعر العربي

دراسة



جدل الحداثة

في نقد الشعر العربي

خيرة حُمر العين

جدل الحداثة

في نقد الشعر العربي

منشورات اتحاد الكتاب العرب

١٩٩٦

الإهـــداء

إلى :

أولي

إلى :

أولـه ..

مقدمة

إذا كانت مهمة النقد هي استكشاف ظواهر العيوب والنواقص وإبراز الأهمية التوجيهية بوصفه الرقيب على ممارسة السلطة الوصفية على النص، إذا كان الأمر كذلك في السابق فإن جملة من الفوارق تحدد شمولية الطابع النقدي في الدراسات الحداثية التي تصبو لأن تكون مهمتها متصلة «بحوارية النص» ضمن طرائقية كشفية تقوم على الذائقة الجمالية.

فالحركة النقدية الحداثية.بهذا الطرح تشكل نقطة انطلاق النص وليس نهاية له، ومن هذا المنظور باشرت تجربة الحداثة في عملية الفحص الذي يقود النص إلى أنظمة التفكير التأويلي، بعيدا عن قناعات النص في طروحه المتناهية الناتجة عن حصيلة معرفة المعلوم الذي يجرنا إلى المرآة العاكسة. وهكذا نجد أنفسنا رهناء نسيج الحكم الجاهز بفعل التسليم بروابط سلطة الأفكار. في خضم هذه الجدلية تحاول هذه الدراسة فك ضفيرة «غائية القرار» التي تأخذ سبيل السلطة الوصية في مواجهة ممارسة الذائقة الجمالية للغة اللغة Metalangage التي عدتها الحداثة بمثابة كشف الفرضيات اللاحقة بأقنعة النص.

إن تعرية فهم النص تتيح - وبامتياز - فرصة الاحاطة بسياق دائرة المعنى التي تستدعي الرؤية التأملية للرموز الخبيئة وراء المعنى الظاهر، ومن ثمة يذوب فعل القول، ويمحي أمام الفعل المفكر فيه، لكي يصبح النص قائما بذاته، إلى مايمكن الاشارة إليه لاحقا.

لقد أفرز انتقاد العقل وجهة نظر انتقائية لصياغة النص باختيار نموذج الخطاب الذي يعتمد على المفاهيم الافتراضية، ولاعتبارات عديدة تلقت الذهنية الحديثة هذه الوسيلة الابلاغية بارتياح، كرس لها التهيؤ النفسي نظرا لمستجدات العصر، وبعد أن تحقق هذا على مستوى البنية الاجتماعية كان لابد من وجود رابط داخلي يستمد قيمته من تجربة فعل الأمور العملية بتفاعلات التطور الاجتماعي التي تؤثر تأثيرا مباشرا في ملكة استنتاج المعطيات النظرية. ومهما يكن من أمر، فإن تطور الخطاب الفكري والفني استمد بواعثه الخفية من جوهر أفعاله التي حركت فيه غرائزه الباطنية وقدرته العقلية، ولعل التجربة وحدها كفيلة باكتساب المكانة الشرعية للحيز الفكري والابداعي في إشكالاته النظرية والجمالية.

كل شيء في الحداثة يدعو إلى التأمل الاستشرافي وحتى في الحالة التي تعود في دراستها إلى الماضي في شموليته، فإنها تنظر إليه بوصفه حقبة زمنية مرهونة بالمستقبل ضمن تطابق تزامني، ذلك أن العقل مطلوب في جميع تصوراته بتصيير الأحداث، لكي تغدو متسقة مع إرادة الأزمنة الحديثة. لذلك ليس في وسع أي باحث أن يحاول إخضاع ضرورة طبيعة الحياة في مستجداتها إلى الماضي التأريخي، أو إلى انفصال التراث عن مسارنا الاجتماعي، لأن في ذلك استسلاما لمطلق العقل ونفيا لحرية الارادة التي تستخدم العقل في انطباعاته الحسية، وتجاوزاته الافتراضية، ومن هنا تأتي إرادة الذات في تقبل الشيء بسنن المعلومات التي تتوافق مع مبادئ سنن الحياة. ذلك أن التجربة الجمالية في تأسيسها الذاتي واكتمالها الذوقي مرهونة بتعزيز التجربة التاريخية لها، كما أن التجربة الفنية لايمكن أن يكتمل مفاصلها إلا بتوافر قيمة الماضي فيها، وهكذا تبرز المركبات الدلالية اثر الاتصال المباشر بين الحاضر والأبدية، بين خبرة التجربة وأفق الترقب. بهذا المعنى يكمن الجمال الخالد الذي يوحد في صورته الجدلية بين ماهو جوهري وعرضي، أو بين ما اصطلح عليه بالحداثة، والأصيل العابر الذي ينبثق منه الجديد.

ان سؤال الحداثة في تجلياته المرتقبة يعني بالضرورة ملاحظة التنوع والتعدد في طروح موضوعية الشيء، بغرض انعاش الوعي تبعا لدرجة تقبل هذا الشيء، بوصفه مشروعا يجب تحقيقه وهذا دأب الاستمرارية في البحث، وهكذا تطرح فكرة البديل مع المبرر ضمن منظور الروابط المستجابة للفهم، والحداثة بهذا الطرح تعزو إلى كل المعارف اسهاماتها، وتسند إليها دورها الفعال في اخضاع الحكم إلى الرصد والتجريب، لتشكيل الرؤية الجديدة لعملية الخلق الابداعي.

ان الرأي اللامشروط هو طريق البحث في الحداثة، بوصفه معطى كشفيا، وليس نتيجة حتمية، وبمقدار ماتعتمد الحداثة اجراءاتها الافتراضية، بمقدار ماتحقق الكيفية الممكنة للتوقعات المنتظرة لنسيج النص، وبموجبها يتحقق الذوق المستجاب الذي يقوم على وحدة مشتركه يندمج فيها القارئ بالنص، ضمن تفاعل حميمي يبلغ مرتبة الرؤية الافتراضية. وبحسب هذه الفرضيات تتيح لنا تجربة الحداثة معرفة كنه الرؤية التأملية لأقنعة النص. وهنا لايسعنا إلا أن نبدي رغبتنا في إقتناعنا بكون الحداثة في طرائقها الاستنتاجية، وبإعطاء الأولوية لملكة التجربة القياسية، تفوق في تفاعلها ملكة الحكم على الشئ بوصفه حكما جاهزا يقوم على عمق المشروع الأرسطي، وفي هذه الحال نسلب تصور الفنان إشراكاته الإبداعية، ونربطه بواسطة ملاءمة المدرك الكائن الهادف بتبعيته إلى الرؤية المحدودة. وهنا لاتدفعه حاجة ما إلى التأمل، ولا يألو الحدس أثناء ذلك، جهدا لتبيان مقدرة اجتهاداته.

لعل النقد العربي في مختلف عصوره لم يكد ينتج سوى المكرور من المفاهيم والرؤى، وقد ظل هاجس التطلع إلى الجديد محصورا في آفاق تأملية محدودة. وبتأثير من الفلسفات التأويلية، حاول هذا النقد بلورة جزء من تصوراته المعرفية. غير أن ذلك ظل ضمن أطر معينة لم تمكنه من النفاذ إلى عمق السؤال، ولذلك ظلت ثقافة النقد العربي ملتزمة بقانون التطابق، ووحدة النموذج.

غير أننا نصادف في النقد العربي الحديث، وبخاصة في مجال نقد الشعر، من يسعى إلى مساءلة المفاهيم الجديدة بقصد تحويلها إلى أدوات اجرائية للتأمل والفهم، لكنه في أغلب الأحيان لايكشف عن وعي تام بالقيمة المعرفية لتراثنا النقدي الذي ينطوي على معارف جليلة وعميقة لم تلق العناية الواسعة التي تعيد قراءتها في ضوء الظواهر المعاصرة للفكر.

فهل يمكن اعتبار الحداثة رؤية جديدة قادرة على اختراق قانون التطابق؟

من منظور هذه الإشكالية، ارتأى البحث أن يكتنه عمق رؤيا الذات من خلال رؤيا النص، لتحديد معالم الخطاب النقدي الذي أصبح يحدد صلته بتداخل الأجناس الأدبية في خضم ما تنبني عليه نظرية التناص الأدبي التي تسيطر على السياق الفكري في شموليته المعرفية. لذلك وجد البحث نفسه يتحدث عن:

جدل الحداثة في نقد الشعر العربي

ولعل ارتباط مصطلح «جدل» بالحداثة في بحثنا هذا إنما مرده إلى إحالة النص على المواجهة، من الوضع المستقل في علاقته بالذات المبدعة، وبما يمكن الاستدلال به على وجه الاحتمال. وطبيعي أن يكون النص قائما على هذا التصور، لأنه مركب من الشمولية المعرفية، ولأنه يتضمنها، وعلى ذلك يجب أن يصل بافتراضاته الاحتمالية تدريجيا إلى توضيح العلاقة المتكاملة بين ذات النص وذات المتلقي بشكل متداخل، يحدد إطار المنظور التأويلي، بغرض الارتقاء من فاعلية الاستقبال لدى القارئ، وفسح المجال أمام الاستنتاجات اللاحقة القائمة على الآراء المحتملة، وهو مايبرر وجود مصطلح «جدل» لما يتوافر عليه من قدرة على الاستدلال الاستقرائي للنص. واتصافه بالحركة المتعاقبة للفهم والتأويل.

أما علة الربط بين الجدل والحداثة فإنها لم تدفعنا في حقيقة الأمر إلى التخلي عن إقتناعنا - والتي تشغل بالنا منذ وجودنا على مدرجات الجامعة - من حيث تعدد مستويات النص الواحد، بحسب ادراك الفاعلية

التأويلية. وهكذا يمارس المتلقي ذاته داخل النص وهي رؤية تتزعمها «الحداثة» في مشروعها المعرفي، الذي يصبو إلى ادخال الذات حيز التساؤل المستمر، بوصفها طرفا في الكون، لتشكل بذلك «إيقونة» القوة اللامتناهية، والمعرفة الشمولية. هكذا تتبين مهمة الحداثة ازاء الأنظمة المعرفية بغرض تعزيز الرؤية الاختلافية.

وقد توسط العنوان حرف الجر «في» الظرفية، مرجحة بذلك نصيب الشعر العربي - من غيره - بالدراسة، على اعتبار أن «الشعر أكثر المشاغل براءة» على حد رأي هيدغر، ولأنه السبيل الأكثر ادراكا إلى فهم الكينونة،يدشن دخوله في عالم الذات عبر ضمير «الكلمة العلامة» لتحديد المعنى الغائب في الانسان، لذلك كان الشعر عمق الوجود في بنيته الوظيفية.

ان المسلك الذي اختاره: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، لمناقشة هذه الرؤية الجديدة، ينطلق من منهج استقرائي، يعتمد الاستدلال والرؤية الحدسية. وتجدر الإشارة إلى أن مثل هذا التصور يستلزم المقدرة العلمية في التحليل، ويضطرنا إلى عدة تساؤلات من شأنها أن تحدد لنا الإطار المنهجي العام لهذا المبحث وطبيعته، لأجل ذلك كانت مهمة البحث تنحصر في استقصاء أسس الحداثة من خلال طرح السؤال:

هل أيقنت الحداثة العربية مستواها الحدسي؟

وهي الرؤية التي رافقتنا في الفصل الأول للبحث عن سؤال التأمل، الذي يشتغل على فضاء التعدد والاختلاف، انطلاقا من الأسس المعرفية لمصطلح الحداثة، وكيف ظهر واستقر في الوعي الغربي بوصفها حركة ضرورية تفترض الباعث الممكن لكينونتها، مقابل مصطلح المعاصرة الذي يرتبط بالزمني، والعابر، والعرضي. ومن ثمة نشأت ضرورة القطيعة والمفارقة بقصد التواصل مع الأصيل والمبتكر، والانفصال عن المكرور. وأدى حلول الحداثي في تفكيرنا إلى تأمل الباعث الفكري، وحاجة الرؤيا للعقل، ومن ثمة أيضا انسجام الشعري مع العقلي والرؤيوي من خلال شيئانية الحداثة.

لقد أبدت الحداثة العربية موقفا من التاريخ، والواقع، والانسان، لتصير هاجسا معرفيا يفضي إلى رؤية شمولية بغية اكتساب وعي مغاير من خلال استقراء أقنعة النص في جميع مراميه، بما فيها التراثية وهو الأمر الذي مهد السبيل إلى الدخول في الفصل الثاني بطرح السؤال:

وفق أي المعايير تنطلق الحداثة في تقويم التراث؟

وهو الاستفسار الذي راودنا ونحن نستقصي جذور الرؤية الكشفية للنص العربي القديم، من داخل الأجهزة المعرفية للأصالة العربية في ضوء «جدل الحداثة / التراث» وموقف الوعي من هذه الجدلية في ظل الاصطدام بمؤشرات الوعي الغربي المغاير، وكيف تمثلت الحداثة الشعرية متغيرات العصر، سواء ماتعلق باللغة الكشفية، أم بالرؤية المنبثقة من تجليات الوعي الحضاري، والحس الانساني، وكيف انعكس ذلك على جمالية الايقاع الذي انتقل بالقصيدة من قواعد الوزن العتيق إلى مستوى من الوعي الشعري المغاير في تعامله مع البنيات الداخلية والوحدة الشعورية للدفقات الموسيقية والنغمية. وهكذا تموضعت الحداثة العربية في فضاء من التأمل الرؤيوي والحدسي الذي يمكنها من تجاوز معيارية النظام الأحادي. ولكن هل أدرك ذلك التغيير استقلالية الرؤية الذاتية؟ لعل هذا المنظور هو الذي حفز فينا محاولة استكشاف خصوصية البواعث التأملية للحداثة العربية في منعطف هذه الاشكالية:

خطاب الحداثة وشعرية النص؟

فإذا كانت الحداثة هي سؤال التأمل بماهي رؤية جديدة، ففيم تمثلت إضافات هذه الرؤية إلى حقل الدراسات النقدية العربية؟ وهل في إمكان النقد الحداثي الذي تزعمه هذه الدراسات استيعاب نظام النص الغامض؟ لعل في تعرضنا لمعظم المبادئ النقدية التي أفرزتها اللسانياتية، والبنيوية، والأسلوبية وجمالية التقبل، مايفي بغرض الإجابة عن هذه

التساؤلات من خلال استجلاء بعض المفاهيم النظرية والممارسات التطبيقية لهذه الرؤى النقدية التي تمثلها النقد العربي المعاصر، واتخذت مواقف متباينة من حيث الوعي والممارسة، وتأرجحت بين شعرية النص وشعرية التلقي، من خلال النظر في تنوع مكونات الخطاب وتعدد وحداته اللغوية والدلالية، وهو ماحتمته فرضية البحث في:

وظيفة التشاكل في النقد العربي؟

وهو المسوغ الاجرائي للعملية الابداعية، والأكثر قدرة على استيعاب نظرية النص، وايقاظ المتلقي بتنوع أدواته التحليلية، وتغيير النظر إليها، بما تقتضيه مؤهلاته التأويلية، لأجل ذلك اقتضت مهمة الفصل الرابع من هذا البحث إمكان تمثل النقد العربي المعاصر هذا الإجراء الذي ظل يفتقد إلى التمرس النظري، وان كان الخوض فيه يقتصر على الخصائص العامة للمفردات دون الإحاطة الشاملة بكل علاقاتها الدلالية التي بإمكانها الكشف عن أغوار النص، واكتفت الدراسات التي تناولت هذا الاجراء بالمواصفات الخارجية التي تتعامل مع المفردة من خلال تراكماتها الصوتية، والمعنوية، والدلالية، دون أن تعلل كيفيات انسجامها. وظل التشاكل صورة لتراكم أو لتكرار وحدات سوتية، ومورفولوجية، مترسبا بذلك في وعينا النقدي شأنه في ذلك شأن جميع الأدوات الإجرائية.

وعلى الرغم من ذلك، فقد أثار التشاكل، بمفهومه النظري في النقد العربي المعاصر، وعيا يحاول أن يكون مختلفا، بحيث يكمن جوهر تشاكل الايقاع في تعامله مع النصوص باختراق الدال اللغوي، ومحاولة تكثيف الايقاع، من خلال رمزية الكلمات، وانسجام الصوت والمعنى، وتراكم الأصوات واشتراكها... ومن شأن هذا المسعى التطبيقي أن يفجر العمق الجمالي لتشاكل الايقاع. أما تشاكل الاحتياز فقد ارتبط بمستويات القراءة التي تسم النص بالتأمل، وتمكنه من اكتساب بنية متناسقة، وهو بذلك لاينتمي إلى المفهوم الغريماسي الذي لايعدو كونه سلسلة من المكرورات

المعنوية ليكون سلسلة تراكبية تحتفظ بتشابك العلاقات الدلالية واللسانياتية إما بالتكرار، وإما بالتماثل، وإما بالتعارض. ويمتد تشاكل التضمين إلى المغزى التأويلي في حدود من التقبل الحر في استكشاف مدلولات النص الباطنية التي يتحول معها التشاكل إلى نوع من التحقق الجمالي والتأثري والانفعالي من خلال الخواص الأسلوبية التي تميز النص في علاقاته التركيبية والدلالية.

والله ولي التوفيق

* * *

الفصل الأول:

أسس الحداثة

* أولا: الحداثة الغربية

- اشكالية المفهوم
- فكرة المشروع
- تداخل المصطلح
- القطيعة والمفارقة
- شيئانية الحداثة:

آ - من منظور فكري
ب - من منظور جمالي
جـ - من منظور شعري

* ثانيا: الحداثة العربية
- أوليات التأسيس
- المرجعية / التجاوز
- الحداثة / الرؤيا

أولا: الحداثة الغربية:

اشكالية المفهوم

لقد أصبحت الحداثة عبر كافة مراحل تطورها متحولة بحسب واقع المتغيرات المستجدة، فإذا هي تستوي في مستويات مختلفة، وإذا هي تشمل، أو تحاول أن تشمل، كل مجالات الحياة بما فيها الممارسات المنصرفة إلى الحياة اليومية، ثم بما فيها طرائق التفكير، وطبائع الرؤية إلى مظاهر الجمال: ارسالا واستقبالا.

وإذن، فليست الحداثة حافظة وثائق تعيد محك التجربة الماضية أو تفسرها، بقدر ماهي انكفاء على قول الشيء في تماثله باختراق المعهود، ذلك بأن «اعادة القراءة في ضوء العصر تختلف جذريا عن قراءة العصر في ضوء الفقه المعطل والجامد»(١). فكأن الحداثة اجراء يجتهد في أن يخترق حدود الأحكام الجاهزة، المصنفة، ويصرف عنايته إلى رؤى المعرفة، وارادة القوة الفاعلة في خلق المبادرة. وربما كان فكر الحداثة قائما على هذه المزاوجة في استمرارية تجاوز العتبة، بل ان الحداثة تحاول أن تظل أمينة لما كان يتطلع إليه التراث، بعيدا عن وثيقته المرجعية التي ظلت تصور الأشياء كماهي، لا كما ينبغي أن تكون. وإذن، فالحداثة لاتلغي الماضي بقدر ما تحاول أن تحتمل هذا الماضي.. فتستوعبه، بعد أن تقوضه، ثم تبني عليه فكرا مشبعا ببعض عناصر الفكر الذي كان، وببعض عناصر الفكر الذي هو كائن، لتستشرف منهما ماسيكون...

---

١ – عبد الله ونوس: بين الحداثة والتحديث، في قضايا وشهادات (عدد خاص بالحداثة) مؤسسة عيبال، الدار البيضاء سنة : ١٩٩٠ ع ١، ص٨.

وقد يعني هذا أن الحداثة بماهي حتمية تاريخية وبماهي ضرورة حضارية أيضا لم تنبثق من عدم، وإنما كانت لها ارهاصات مهدت لهذا الانبثاق، وتتمثل هذه الارهاصات أساسا في «الصراع الدائري» الذي ظل محتدما بين القديم والمحدث، بالاضافة إلى أن حركتي الفكر والفن، ظلّتا تتحفزان نحو التحرر من القيم العتيقة، والاجتهاد في ابتكار قيم جديدة تنهض على هذه القيم العتيقة لكن دون أن تكونها. ومع ذلك فلا شيء يقيني في الحداثة، حتى المعنى نفسه يظل مهزوزا، وملتبسا، وغامضا، وهذا ما يدعونا إلى الاطلاع على دلالة المصطلح لغويا واجرائيا قبل الوصول إلى موقع ممارسة النظر النقدي الشامل لها.

لعل أول إجراء دقيق يحاول به الباحث أن يدخل في عمق مصطلح الحداثة هو العودة إلى الجذور التأسيسية لهذا المصطلح، من أجل هذا كان علينا أن نبدأ بتحديد معنى الحداثة كما ورد في الدلالة المعجمية، وبخاصة العربية على الرغم من أننا نعترف بأن الغوص في دلالة هذا المصطلح لغويا لايزيد الأمر إلا تعقيدا لما في ذلك من شمولية. تحتوي في داخلها على عدة تقابلات لمختلف الاتجاهات المعرفية، وهو ما قد يجرنا إلى تعارض اجرائي مع الينبوع الأصلي الذي يشكل فعل الرؤية المعرفية للحداثة التي تتعاطى الحدث الابداعي بطريقة تجعله أصيلا ومتفردا. وإذا مااستطعنا ادراك هذه الغاية تيسر لنا أن نحدد طبيعة هذا المصطلح في مقاصده اللغوية بحسب تعريفات المعاجم العربية التي تتفق على أن لفظ «الحداثة» قائم بالأساس على التقابل مع القدامة، أو كما جاء في كتاب العين على أن «الحديث هو الجديد من الأشياء»(١) وما يترتب عن نقيض القدامة للحداثة. على اعتبار أن الحداثة:« كون الشيء لم يكن. ومحدثات الأمور: ما ابتدعه أهل الأهواء من الأشياء التي كان السلف الصالح على غيرها»(٢)ليصبح كائنا مالم يكن فيحدث الشيء ويستحدثه على حد ما جاء في قول الطرماح:

١ - الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، تحقيق د. مهدي المخزومي / د. ابراهيم السامرائي، ج ٣ مادة «حدث» وزارة الاعلام بغداد١٩٨١.

٢ - ابن منظور: لسان العرب (حدث).

ضغائن يستحدثن في كل موقف *رهينا ومايحسن فك الرهائن(١)

وتتفق جميع التعاريف على أن المحدث هو الأمر المبتدع بخاصة ماورد في المعاجم العربية الحديثة التي رددت فصح هذه الدلالات.

وإذا كانت الحداثة في المعاجم العربية العامة تعني «المستحدث» الذي هو نقيض «القدمة» فإن المعاجم الفلسفية تتدرج بالمصطلح إلى مايوافق روح العصر في طرائق أرائه المستجدة، حتى ولو كانت المواصفات قديمة. «ومعنى هذا أن الحديث ليس خيرا كله، كما أن القديم ليس شرا كله، وخير وسيلة للجمع بين محاسن القديم والحديث أن يتصف أصحاب الحديث بالأصالة، والعراقة، والقوة، والابتكار وأن يتخلى أصحاب القديم عن كل ما لايوافق روح العصر من التقاليد البالية والأساليب الجامدة»(٢) للتراث على أنها مسلمات لحقائق قد تصبح في يوم ما معلومات في متناولنا، قابلة للاندماج مع روح العصر، وهو مايدعونا ضمنيا بأن الحداثة «كل مبتكر، أو مقتبس من نماذج شائعة مألوفة أو متوارثة»(٣) فالحداثة ضمن هذا المنظور لاتعني الانسلاخ من أغلال الماضي، أو التعلق بالقدمة المفرطة، حتى إن التعمق في هذا الشأن لايحتوي في داخل ذاته إلا على استئصال في حق تطوير مفهوم الحداثة. ذلك أن المشكلة هي طلب «إشكالية الحداثة» من حيث كونها موقفا يتطلب وعيا مغايرا ويستدعي شعورا بحساسية روح العصر، وبوصفها تشكل حلقة ضرورية من مجموع حلقات الوجه الحسيّ لتأثراتنا المندمجة مع تفاعل المستجدات العصرية.

---

١ - ينظر: الزمخشري: أساس البلاغة (حدث).

٢ - جميل صليبا: المعجم الفلسفي ١/٤٥٤.

٣ - ينظر: جبور عبد النور: المعجم الأدبي (جديد / حداثة).

فكرة مشروع الحداثة

ان حضور الحداثي في حياتنا لم يكن لحظة صخب، أو عبث مجاني، بل كان لحظة كشف، كشف المتناقض، والخفي، والمنسي، واللا مفكر فيه عبر التساؤل الذي طرحه - مثلا - Henri le febre حين تعرض للطرح الاشكالي لمفهوم الحداثة الذي سيخضع لموجة التفخيم الذاتي التي ترافق الحداثوية "modernisme" والميول الحديثة، وذلك بطرحه السؤال التالي: ما الذي كان يبدو حديثا، أو كان حديثا بالفعل في هذه الفترة أو تلك؟(١). وإذا كان أي وعي لايخلو من الجمع بين الميل الحديث والفكر الحداثوي الفلسفي، فإن الوعي الحداثي الفني يبدو مشروعا تمهيديا للمعايشة الجمالية لفعل الفكر. وهو الأكثر تجسيدا لهذا المعنى بحيث يتلاقى المجرد مع الحسي، وينصهر الآني في الأبدي، ولايتجلى لنا من ملامح الحداثة إلا ما نوهم أنفسنا بأنه منها، وبالمقابل «فإن فكر الحداثة لاينبت خارج حيّزها»(٢)ذلك أنها نوبة من نوبات التصدي لمعتقد النمذجة الراسخ دون الرغبة في أن تكون البديل الأزلي لطقوسيته، ولعل هذا ما يكسب الفكر الحداثي بعدا ماورائيا لكونه نافذة لاستشراف ما يحدث دون أن يسقطه في الراهن أو يتمثله من حيث هو انتماء «ولذا، فإن الحداثة تتميز بهذا الجهد العابث من أجل التبنين والتماسك، أكثر من كونها بنية منشأة أو قادرة على اكتساب تماسكها الخاص من خلال نزعة قابلة للمعاينة»(٣) لكنها - في الوقت ذاته - قابلة لاتساع مجالها الدلالي والرؤيوي على اعتبار أنها فضاء للكشف والتساؤل. ونحن نتفق مع Henri le febre حول تحديد ماهية الحداثة أولا، ونختلف معه أخرا، ذلك بأن يزعم بأن الحداثة ليست «بنية منشأة» يفتقر إلى نقاش. إذ لو سلمنا بهذه القولة التي لاتخلو من مغالطة لكنا رفضنا أن تكون للحداثة أسس، وأن تكون قائمة على قيم، وأن تكون مفضية إلى نشـــاط

---

١ - ينظر: ما الحداثة، تر: كاظم جهاد، دار ابن رشد ١٩٨٣، ص ١٤ - ١٥.

٢ - مطاع صفدي: عصر الحداثة البعدية، مقال في مجلة الفكر العربي المعاصر، ع ٦٦/٦٧، سنة ١٩٨٩ ص ٤.

٣ - هنري لوفيفر: ما الحداثة، ص ٤٤.

معرفي يتفرد عن الراهن، أو الفارط معا... ثم كيف ينفي هنري لفيفر عن نزعة الحداثة كونها «قادرة على اكتساب تماسكها الخاص من خلال نزعة قابلة للمعاينة»؟ وهلا أثبت لنا تفسخ الحداثة ورهافتها وتهلهلها وتحللها؟ وهل يعني بعض قول هذا إلا أن الحداثة مجرد موضة سرعان ما تأتي موضة أخرى تنفيها ولاتبقيها؟ وهل مثل هذا الكلام مما يعقل، والحال أن الحداثة لدينا هي مفهوم حضاري يتسم بالاستمرارية الزمنية، ويتميز بالنفاذ الحيّزي المتسلط...

تداخل المصطلح

تقع الحداثة في حدود من الالتباس، والغموض، لا من حيث أهمية التسمية أو طبيعة المصطلح ومغزاه وحسب، بل من حيث كونها ماتزال في صدام وتعارض مع كثير من المصطلحات المتداولة كالتحديث،«وما قبل الحداثة، والحداثة البعدية، والحداثوية، والحداثنية (المعاصرة أو المودرنيزم بمفهوم الدلالة الزمنية) وغيرها. «وتغير المصطلح من مرحلة إلى أخرى يؤكد استمرارية تدفق معطيات الحداثة وقوة زخمها(...) لأنها لاتتوجه نحو مطلق ذي غاية كالرومانسية، بل تتوجه نحو مطلق لايتضمن غاية أو نهاية واضحة»(١). وفي مقابل تدفقها واستمراريتها، تبدو المعاصرة محايدة، وحيث لايعني الزمن شيئا بالنسبة للحداثة بوصفها انبثاقا كليا، جوهريا وشاملا إذ تنحسر المعاصرة في شكل استجابة ظرفية تخضع لقيم عصر معين، ولشروطه التي تفرض على الفنان من الخارج دون أن يتمثلها بوعيه وأسلوبه الخاص.

---

١ - ينظر: عبد الله أحمد المهنا: الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، عالم الفكر / م.١٩ /ع.٣ /١٩٨٨، ص ٦.

وللتفرقة بين الحداثة والحداثنية أو الحداثوية (المعاصرة) نعرض رأي الناقد الانجليزي ستيفن سبندر الذي أضفى على مفهوم الحداثة قيما دلالية أعمق، في سياق التمييز بين كل ماهو حداثي وبين كل ماهو معاصر «فوصل المعاصرين بما أسماه «الأنا الفولتيرية» "Voltairean" تلك التي تنطوي على الأقانيم الأساسية لمفهوم الكاتب المصلح المبشر، ومايقترن بهذا المفهوم من ايمان الشاعر بنوع من النبوة، تجعل منه مبشرا بعقيدة ليست من صنعه في آخر المطاف، ووصل ستيفي سنبدر ماهو حداثي بما أسماه «الأنا الحديثة» modern تلك التي تعيش العصر الصناعي دون أن تذعن إلى محتواه وتمارس اختيارها فيه، معاناة تتمرد بها على هذا العصر على نحو يجعل من ابداعها نتاج عمليات لاواعية وممارسة لحس نقدي في الوقت نفسه»(١) ومن ثمة ندرك بأن الحداثة رؤية كونية لاتنحسر في أبعاد محددة بل تتجاوزها إلى كينونة الرفض والاختلاف.

وقد يقودنا هذا الطرح إلى أسباب انحسار الحداثوية، وتراجعها. فبالاضافة إلى كونها محددة ومذهبية، فإنها أيضا حركة مضادة ظهرت في مناخ من القهر الرأسمالي، شعر خلاله الفنان بالاستلاب والنفي الأمر الذي جعل من الحداثوية الغربية أنها لم تحاول أن تستكشف «القوانين الموضوعية للعالم الخارجي وتتعرف إلى العوامل الحقيقية التي تمسخ حرية الفنان داخل المجتمع وإنما اكتفت بتقديم تصور مثالي - ذاتي - بالمعنى الفلسفي - لهذا الواقع»(٢) في حين أن الحداثة في جوهرها لاتقدم نفسها على أنها خطاب مرجعي أو تصور نهائي، ولكنها تطرح نفسها على أنها ذلك المعنى الاشكالي الذي يحاكي السؤال ولايعرض عنه.

---

١ - ينظر: جابر عصفور: معنى الحداثة في الشعر المعاصر، فصول م ٤، ع ٤، سنة ١٩٨٤، ص ٣٨.

٢ - فاضل تامر: مدارات نقدية، دار الشؤون الثقافية بغداد١٩٨٧، ص١٧١.

وعلى الرغم من المعنى اللغوي المشترك لمصطلحي الحداثة والمعاصرة، إلا أن لكل منهما خصوصياته التي تتنافى أو تتعارض مع الأخرى، ولعل ذلك ما قد يتضح مما قرره Henri le febre «فالعصرية هي الوعي الذي تكونه عن نفسها العصور والحقب والأجيال المتتالية، فالعصرية بذلك تتمثل في ظاهرات الوعي وفي الصور وفي اسقاطات الذات... ان العصرية حدث سوسيولوجي وايديولوجي»(١) أي أنها انعكاس لوعي ظاهراتي مرهون بوضع تاريخي معين، أما الحداثة فهي «تفكير بادئ وتخطيط أولي، تتفاوت جذريته، للنقد والنقد الذاتي، إنها محاولة للمعرفة... إننا ندرك الحداثة داخل مجموعة من النصوص والوثائق تحمل بصمة عصرها، ولكنها - مع ذلك - تتعدى، الدعوة إلى الموضة وإلى الجديد: ان الحداثة تختلف عن العصرية مثلما يختلف تفكير ما، عن الواقع»(٢) والحق أن المعاصر، أو العصري هو كل ما يعاصرك دون أن يكون له قدرة الامتداد الزمني، والتسلط التأثيري، على حين أن الحداثي هو الذي تكون له القدرة على مجاوزة عصره، والامتداد إلى عصور تالية، فالعصري ينصرف إلى المفهوم الزمني، والحداثي ينصرف إلى المفهوم الحضاري. ونحن لانرى بأن العصري لايشتمل على نزعة معرفية ما، فهو قادر على ذلك لكن بدون اقتدار على المجاوزة الظرفية، والمعايشة العابرة.. فكأن الحداثة إذن، تكتسب فاعليتها من المسافة الاختلافية التي تعمل على تمديدها، وتوسيعها أكثر، كما أنها مضطرة إلى تحديد اقتناعها المعرفي في اعطاء الفكر الحديث مفهوما مغايرا، غير أن هناك من يؤكد - في سياق التفرقة بين المصطلحين - على الأولوية الأنطلوجية انطلاقا من الأساس الابستيمولوجي المتناقض المتمثل في اصطدام الوعي الفرداني بالنزعة الانسانية والذي يرمي إلى «التمييز ما بين الحداثة بمعنى "Modernité" والحداثوية بمعنى "Modernisme" وتتجلى الحداثة في المعنى الأول في

---

١ - محمد برادة: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة مجلة فصول م. ٤ / ع. ٣ سنة ١٩٨٤، ص ١٣.

٢ - م. س.

مفهوم «التقدم» وهو مفهوم انساني طبيعي في جذره، في حين تتجلى «الحداثوية» في مفهوم العزلة الانطلوجية»(١) غير أن الأمر بالنسبة ليوسف الخال ليس مجرد أولوية أنطلوجية بقدر ماهو اشكال معرفي قائم على الاختلاف، اختلاف الرؤية واختلاف المعنى، ولايتأسس هذا الاختلاف - لديه - على نقض الحداثي للحداثوي بل على انصهار المفهومين في جدل معرفي «ففي حين تنهض «الحداثة» في خطابه بوصفها «موقفا انسانيا - طبيعيا «أو علميا» من العالم، يشكل «النظرة الحديثة إلى الوجود» على حد تعبيره، فإنها تنهض لديه على مستوى الكينونة الانطلوجية للفرد (وهنا تصبح «الحداثة» «حداثوية») بوصفها موقفا «شخصانيا - وجوديا» من العالم»(٢).

ان عنف الحداثي لم ينف أو يقصي ارادته في الخلق، ولكنه مقابل ذلك جعل من الحداثة موجة بلا قرار، تلتحم بواقعنا المتلاشي في حيّز الراهن، في حين ترمي بتخميناتها إلى الما بعد، سعيا وراء المستحدث، والمبتكر. وتعلن في الوقت ذاته على خيبتها في إعادة البناء، وانحرافها إلى العدمية المترتبة عن حركات مثل التكعيبية، والمستقبلية، والدادائية، والسريالية التي ظلت تعيد إسناد مفهوم الحداثة أو المعاصرة إلى قوة المستقبل، بعنف متواصل ينتهي إلى تلاشي معاني الفن الأصلية. إن هذه الرغبة الطلائعية في تدمير كل شيء وتجاوز حتى الحدود الطبيعية للانسان، هي أيضا سيناريو الهدم، والعبثية والعدم. وحتى تنفرد الحداثة بدلالتها الجوهرية عليها أن تفارق راهنيتها المعهودة، وتلك رغبة من رغبات الحداثي في تعنته، ورفضه للمشهدية، أو الوصفية، بل ان من طبيعتها التمرد حتى على نفسها.

---

١ - محمد جمال باروت: تجربة الحداثة ومفهومها في مجلة شعر «قضايا وشهادات» (عدد خاص بالحداثة) ص ٢٦٩.

٢ - م. س.

وعلى العموم، فإنه لايمكن لأية دراسة حداثية أن تتفادى الاطار الجدلي الذي ظهر فيه المصطلح سواء ماتعلق بالمناخ الحضاري/ومارافقه من تقلبات تاريخية ومعطيات فكرية وفلسفية وفنية.

القطيعة والمفارقة

ينهض المعنى المركزي لمصطلح الحداثة على مفهوم المغايرة، وتعارض الصيغ الحديثة مع كل ماهو تقليدي، ونمطي، وأحادي، وهذه التعددية التي هي من صفات الحداثي ليست سوى نتيجة لعجز البنى القديمة في حل مشكلات تفتح الوعي الذي ظهرت مؤشراته جليا مع بداية عصر التنوير، والذي أبدى رغبته في مخالفة العهود السابقة انطلاقا من القطيعة المعرفية التي دعا إليها التفكير الفلسفي، أو الميتافيزيقا الحديثة. والذي أخضع القيم المعرفية لمعطيات العقل، والبرهان، والتجريب.

ومن ثمة نشأت فكرة الانتقال من القديم إلى الحديث، والصراع بين القدامى والمحدثين، والتفكير حول قدامة العالم وحداثته، أما هنا فإن الأمر قد يتطلب منا وقفة عند البدايات الأولى للحداثة. فعلى الرغم من اختلاف وجهات النظر حول تحديد بداية تداول هذا المصطلح إلا أن «هبرماز» يعود إلى الحقب الوثنية حيث يستكشف بأن الكلمة «استعملت للمرة الأول «في القرن الخامس الميلادي للتمييز بين عصرين: أولهما الروماني الوثني، وثانيهما الحاضر المسيحي»(١) بيد أن مقاربة الحداثة في ظل معطياتها التاريخية تستدعي منا العودة إلى العهود الاغريقية حيث أن اليونانيين وحدهم هم الذين تشوفوا «إلى الانسان الكلي»(٢) وقد عدت حضارة اليونان رمزا للحداثة البدئية التي ماتزال تستلهم لا شعورنا الجمعي. ونحن لانعتقد أن مثل القطع بهذا الرأي مما يستقيم، ذلك بأن الغربيين بحكم

---

١ – كامل حمود: الحداثة الشعرية بين الرفض والقبول، كتابات معاصرة ع١٠، سنة١٩٩١، ص٤٥.

٢ – هنري لوفيفر: ما الحداثة، ص١٠٠.

مركزية التفكير لديهم، لايبرحون يزعمون بأن الانسانية مدينة في تفكيرها الشامل للأغريق القدامى وحدهم من حيث نحن العرب لانرى هذا الرأي الذي لايخلو من مغالطة ومغالاة. ذلك بأن العرب، وخصوصا على العهد العباسي، في أوج عطاء الحضارة الأندلسية أيضا، استطاعوا أن يهتدوا، بالممارسة والتفكير إلى وجود قديم تقليدي، وحداثي يعارض هذا القديم... فكون اليونانيين وحدهم هم الذين تشوفوا إلى الانسان الكلي قد لايعدو كونه «خرافة» تنتمي إلى التفكير الفلسفي.

وأما مايراه حنا عبود من أن الحداثة «لم تتجل طوال العصور السابقة إلاّ مرتين في مكانين وزمانين متباعدين. المرة الأولى تجلت الحداثة في اليونان القديمة، وأطلقنا عليها «الحداثة الزراعية» وكان ذلك قبل الميلاد بعدة قرون، والمرة الثانية تجلت الحداثة في القارة الأوربية، وكان ذلك بعد الميلاد بكثير من القرون وأطلقنا عليها «الحداثة الصناعية»(١) لكننا لانحسب أيضا هذا ما يستقيم، إذ نلفيه يقفز على العطاء الحضاري الضخم للعرب المسلمين ويقصر التفكير على غربين اثنين: غرب قديم هو اليونان، وغرب حديث هو أوربا الغربية. ان هذه مغالطة فكرية ومن المحزن أن نلفي عربا يروجون لها.

وفي جو من بعض هذا الصراع الحاد بين تشدد تعاليم الكنيسة، التقليدية، وديناميـة التفكير الحديث، برزت إلى الساحة الأوربية حركة العصرنة لتتماشى مع معتقدات روح العصر آنذاك وكثيرا ما انصرف الناس إلى مختلف أشكال التفكير وحركات القيم التحررية والاجتماعية. ومع تقدم المعارف ازداد الوعي بضرورة ولادة عصور جديدة، وكان عصر الأنوار بداية القطيعة بمختلف أشكالها مع نظام القرون الوسطى، والخروج بالفكر من دائرة المعتقد الراسخ إلى فضاء التحكم الذاتي.

---

١ – مقاربة الحداثة، مجلة الناقد، ع٨، سنة١٩٨٩، ص٣٢.

إن تحديد مصطلح الحداثة(١) في المنظور التاريخي، مرتبط أساسا ببلورة المفهوم الذي جاء على أنقاض الكلاسكية الجديدة أو بما وصف في القرن التاسع عشر بالرومانسية. على اعتبار أن هاتين الحركتين لاتستطيعان مواكبة تشخيص صدارة اهتماماتنا الفكرية؛ وهو الأمر الذي دعا إلى استخدام هذا المصطلح بوصفه بديلا للحركات الفكرية المتعاقبة «وليغطي مجموعة من الحركات التي جاءت لتحطيم الواقعية أو الرومانسية وكان ديدنها التجريد، حركات مثل، الانطباعية مابعد الانطباعية والتعبيرية، التكعيبية، المستقبلية، الرمزية، التصويرية، الدادائية، السريالية، مع ذلك ليس هناك مايوحد هذه الحركات بل ان بعضها جاء ثورة كاسحة على بعضها الآخر»(٢) وهكذا شأن جميع المعارف والمصطلحات، والمفاهيم السياقية التي تحدث بصورة منتظمة ثم سرعان ما تستكشف نسبيتها - على الرغم من اثارة الجدل القائم بعد الولادة العسيرة - لتصبح هذه «النسبية» خاضعة للتطور المنطقي ثم تتعاقب الأزمنة فتحدث نقلة خاطفة بأبعاد جديدة من واجبها أن تربط الماضي بالحاضر مع ما يرافق ذلك من تأثيرات لاحقة تمتاز بالرؤية الكشفية.

ان طبيعة الحقبة الحالية المعبر عنها بالمنقطع والمتحل (التفكيك) كانت بمثابة ردة فعل مضادة لحقبة امتازت بالتواصلية والاستمرارية - على حد ما جاء لدى لوفيفر -، إلا أن مايميز وجودنا الراهن بالاضافة إلى ذلك هو نمو الوعي الفرداني، وظاهرة الانتشار الحر للأفراد، وكذلك نشوء

---

١ - سنقتصر في حديثنا عن الحداثة - هنا - بماله علاقة بتقلبات حياتنا السريعة والتي نعترف مسبقا بانها خاضعة حتما إلى قابلية التغيير المتلاحق شأن ما اصطلح على تسميته بالحداثة الأولية ثم الحداثة البدائية، فالحداثة الجديدة. وكلها يصب في قالب مواقف متغيراتنا التطويرية في نشاطاتنا الفكرية بخاصة.

٢ - مالكم برادبري وجيمس ماكفالرلن: الحداثة، تر / مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد /١٩٨٧، ص ٢٤.

فكرة الهدم، والهدم الذاتي.. ومن شأن هذه المفاهيم ليس فقط زعزعة البنيات السابقة، بل هي دعوة لانقراض كلي لكل ماسبق لتتجسد من خلاله الحداثة رؤية كونية، وحركة تغيير شامل.

وبالاضافة إلى تضارب المقاييس حول طبيعة المصطلح، واستعمالاته، وامتداده التاريخي، وديمومته، والتحولات التي رافقته، يصادفنا اختلاف من نوع آخر يدور حول فترات النضج والتراجع والتوتر والتألق لهذا المصطلح الذي لايزال قائما، ولم تصل حدوده النظرية إلى بلورة شاملة لمعالمه المعرفية ودلالاته التاريخية «ولكن بصورة عامة، تعد فترة الربع الأول من القرن العشرين الفترة التي وصلت فيها الحداثة أعلى درجات النضج. هناك من يعتقد بأن ذلك النضج تحقق في السنوات التي سبقت الحرب الكونية الأولى. وهناك من يعتقد بأن السنوات التي تلت تلك الحرب كانت سنوات النضج الحقيقي لها»(١) ومهما تعددت الصيغ المفهومية لهذا المصطلح، واشتبكت معايير النقد بخصوصه، فإنه يظل يقدم نفسه على اعتبار أنه ذلك المعنى الاشكالي المستعصي، وعلينا أن ندرك هذا المعنى في اطاره الديالكتيكي المحايد.

شيئانية الحداثة *

أ - من المنظور الفكري

وحتى يتيسّر علينا فهم الحداثة في جذورها الأولى، ارتأينا أن ننظر إليها في منظورها الفلسفي علها تمكننا من استجلاء وعي العصر عبر الفعل المتجدد الذي يسوغ للقديم دوما الشعور بالتدرج إلى عصر جديد يدعو إلى ولادة مثل عليا لخلق وقائع هي أليق بشغف الانسان للبحث عنها، «وبتأثير هذا الجو وتحت ضغطه نحض «هيوم» فكرة التسليم بوجود طبيعة انسانية ثابتة، أو فعل ثابت، وتجلى ذلك عندما فحص طبيعة الفهم

١ - مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن: الحداثة، ص٣٧.

* Choseité

الانساني، وأدى هذا المنحى إلى نشوء بعض الحقائق التي اعتبرت في ذلك الحين مستهجنة وموجعة، منها عدم الايمان بقدرة العقل المطلقة لأن التمسك بالوقائع وبالتجربة يحد من قدرته، ويقف حائلا كثيفا أمام انطلاقة الميتافيزيقي. ومنها أيضاء كنتيجة وامتداد للأولى، برزت ظاهرة الشك في الماورائيات، على الأقل، مما دفع ببعض المفكرين إلى المناداة بضرورة تحرير العقل من كل قيد أو سلطان خارجي يحد من استقلاله. ولعل أفضل وأدق من عرّف عصر التنوير هو كانط حينما قال: «التنوير هو طريقة خروج الانسان من استحالة استعماله عقله دون الاستعانة بسلطان آخر»(١). ان اثبات فرضية كانط المحددة على هذا الشكل المستوحي من الحدث المنتج انما مرده أن الحداثة في نظريتها المعرفية قائمة على خطاب يلائم فكر الحال في كنهه الممكن الذي يحدد مشروع المعاصرة، ذلك بأن سيطرة الإنسان على واقع حاله من شأنه أن يروض فيه ملكة الغاية الممكنة وهو الزعم الذي يتبناه هيجل على اعتبار أن الحداثة عنده «لاتستطيع ولاتريد أن تستعير، من حقبة أخرى، المعايير التي بموجبها تتوجه، وهي مضطرة إلى استقاء قوانينها من ذاتها. ودونما سبيل إلى المراجعة، لاتستطيع الحداثة الاتكال إلا على ذاتها، هذا ما يفسر حساسيتها الشديدة تجاه الفكرة التي تكونها عن ذاتها، وهذا ما يفسر أيضا حيوية محاولتها لكي تستقر ولكي «تصبح مرتكزة على ذاتها»(٢) عبر تكوين الذاتية الاطلاقية التي تنتعش بها المفاهيم، ذلك بأن أقنوم المرتجع الجمعي يحدّ من تثوير الحداثة. ولاشك في أن حق الاختلاف الذي يتحيز له كل فرد من شأنه أن ينمي فيه روح التفاعلات التأويلية المتلذذة باغواء متعتها الكشفية.

---

١ - ينظر: د / كامل حمود: الحداثة الشعرية بين الرفض والقبول، مقال في مجلة كتابات معاصرة، ع ١١ / ص ٤٦.

٢ - م. س. ص ٤٧.

ان الخطوط الكبرى لحياتنا اليومية أصبحت ترسم الشكل العام للوحدة الإفرادية، كما أصبحت تفاصيل علاقاتنا تتحدد طبقا لمطالب النزعة الذاتية في تأملاتها النفعية. وهكذا يتولد الشعور بنبذ العلاقات الجمعية المطردة والميل ما أمكن إلى إرضاء الذات «الافرادية» من حيث ما ينطوي عليها جوهر المادة. إنّ تجربة الشعور بالوحدة الافرادية من طبيعته أن يلازم الذات «الفعلية» الإبداعية فيما تتصوره لمستقبلها فتفتح أمامها سبل وجود الأشياء بحسب طموحاتها ومتطلباتها، وآية ذلك أن الحداثة هي نتاج تصادم الذات مع الكون فيحدث التمرد على المسلّمات، ويتالق الفكر نحو خرق المجهول. والواقع أن الذات تواقة إلى الإشعاع الذي جاء على أنقاض التمركز والانضباط كما نزعت إلى الانفصال بعد سأمها من الاتصال، وأن المرء هو في حاجة دائما إلى التجديد والتطلع، وإلى المرغوب فيه غير المألوف، فلا غرابة إذن أن تجيئ الحداثة وفق هذا المنظور لتحرر الفكر من حبس موضع الشيئ، والخروج من أسر العلاقات الارتباطية إلى عالم تقوية الشعور بالارتداد إلى النزعة الفردانية من ثراء عالم الكون المتجدد الذي يعبر عن عمق التجربة الإنسانية.

ب - من المنظور الجمالي:

لم يكن في مقدور علم الجمال الحديث أو الجماليات سوى أن "تنفلت من المفاهيم التقديرية في مبدئها للقيمة الجمالية، ومن ثمة راحت تبحث لهاعن دعائم مستحدثة تتشكل من خلالها بنية الفهم المعاصر لجدلية الإبداع الفني من حيث إنه تفتح «للوجود وانكشاف للحقيقة» فالعمل الفني بهذا المعنى مؤشر ظاهري على معنى باطني، وقد تحدث هيجر وغيره(*) عن شيئية العمل الفني أي جوهريته وكينونته؛ وربما كان سعي الفنان منحصرا في كشف النقاب عن هذه الشيئية الموجودة " في عمق الشيء

* - ومن قبله ابن سينا الذي اعتبر أن الشيئية غير الموجود في الأعيان: مثال ذلك قوله: فإن المعنى له وجود في الأعيان، ووجود في النفس وأمر مشترك، فذلك المشترك هو الشيئية (النجاة ٣٤٥) ينظر د / جميل صليبا: المعجم الفلسفي ٧١٣/١".

نفسه حيث يشير إلى «أن الجانب الشيئي في العمل الفني إنما هو ذلك الجانب الخصب الذي يكشف لنا عما ينطوي عليه العمل من وحدة فنية. فالشيئية هي بمثابة الدعامة المتينة التي تستند إليها مقومات "العمل الفني" باعتباره موضوعا حسيا»(١) لذلك فقد أثرت الأستطيقا المعاصرة توجيه مساعيها إلى بحث عملية الانتقال من حالة "وعي" إلى حالة "ظهور" أي انتقال الوعي الجمالي إلى ظاهرة الوجود العياني (الواقع) فهي إذن تبحث في كيفية هذا الانتقال من الوعي إلى الظهور.

ولعل بودلير – حسب ما تتناقله جل الدراسات – كان سباقا في بلورة مفهوم نظري لمصطلح الحداثة. فقد كان شغوفا في وعيه بعالم يتشكل جماليا، وظل هذا المصطلح يكتسب لديه دلالات مغايرة تنصهر فيها ثنائية الطبيعي والمصطنع حيث يقول:" ما أعنيه بالحداثة هو العابر والهارب والعرضي ونصف الفن الذي يكون نصفه الآخر أزليا وثابتا" وقد اتخذ مفهوم الحداثة عنده وجهين أحدهما سلبي وهو نتاج اصطدام الفن بالتمدن اثر موجة الموضة "La Mode" التي طغت على جماليات الأنا الطبيعي وقد لخص لوثيفر موقف بودلير هذا في قوله: "ان بودلير يختار معارضة الطبيعة، أي نصرة الفن القائم على الخلق المحض غير المقلد، ماهو معطى ولا ماهو خارجي، أي المتطابق مع المصطنع الخاص بالنتيجة" (٢) أما الوجه الثاني فهو يكشف عن الموقف المتذبذب لمحنة الأنا البودليرية في بحثها عن كينونة – بعيدا عن واقع الموضة – تقيه مغبة السقوط في التناقض.

---

١ – زكريا ابراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة ص٢٦٢.

٢ – ما الحداثة، ص٢٠.

إن كيفيات البحث تتباين بحسب اختلاف وجهات النظر كتلك التي دعا إليها سوريو "Souriau" من خلال تحويل العلم الاستطيقي - بحسب المفاهيم الجمالية - إلى "علم شيء" Chosiste قصد الولوج في كينونة العمل الابداعي بوصفه "حضرة فنية نتأملها لذاتها" بغض النظر عن أية منفعة ماعدا ابداعيته الأصيلة التي هي جوهر تلك الحضرة الكونية نحو خلق الأشياء دون محاكاة، وفي هذا الشأن يقول سوريو:«ان الاستطيقا هي دراسة موضوعية تنصب على تلك الأشياء التي يستحدثها الفن حين يخلع "صورة" أو "ماهية" على المادة»(١).

ان استطيقا الرؤية الحداثية المعاصرة قد سعت إلى فض المسافة الاختلافانية" بين الكائن وكينونته المضمرة، في تشكل المعنى الجوهري للجمالانية.

وقد أيقن الفكر الحداثي حاجة الرؤية إلى العقل و"لذلك كان على العقل الحديث المعاصر أن يتحدى ماهو قدسي وماهو مقدس لكي يزيح الستارة والحجاب عما هو وراء المحجوب ليرى مايرى من مطلق ومقدس. هكذا يجاهد العقل المعاصر بشتى الوسائل التقنية والفكرية والتصورانية لازاحة هذا الحجاب ولرؤية الموضوعانية في صفائها، ولرؤية ما اعتبره كانط الشيء في ذاته، ولرؤية الجمالانية البحتة"(٢) وعلى هذا الاعتبار فإن الحداثة الجمالانية هي اقصاء للمعايير الحسية والحدسية واحتفاء بالعقلانية التي تساعد في اقتناص الأفكار التي تصدر عن صراعات توحي بها مضمونات فنية. ومن ثمة نصل إلى مايمكن أن نسميه بالانتقال من الاحساس بالفن إلى التفكير فيه.

---

١ - زكريا ابراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، ص٣٥٦.

٢ - سامي أدهم: ما بعد الحداثة، دار كتابات بيروت، ط ١٩٩٤/١١ ص١٢٠.

هذا الماوراء المستور هو ما تسعى الجمالانية الحديثة إلى كشف ملامحه عبر تجلياته المختلفة في شتى الفنون، وذلك بواسطة التجريد الذي لايعد ملمحا عصريا وحسب، ولكنه أيضا بمثابة الأس الجمالي الذي تقوم عليه الأعمال الفنية الحديثة «فالفنون التجريدية المعاصرة التي أوغلت في التجريد الفني، في الرسم، والشعر، والنحت، والموسيقى، ماهي إلا المعبر الأساسي عن روحية هذا العصر في التصويب العقلاني المجرد. والعمل الفني المجرد هو تصور تجريدي وقيمة تجريدية تخضع لقواعد التجريد، فليس من الصواب بشيء القول بأن الفن المعاصر هو محاولة في الانقلاب والفوضى، بل هو خط تجريدي معقولي يستعمل التجريد ذا الطاقة الهائلة للوصول إلى العقلانية»(١)، لذلك فهو يدخل ميدان المعقول وينسجم مع العقل ويصوب نحو العقلانية.

جـ- من المنظور الشعري:

ان الاحساس بالشيء، وادراكه في صورته المثالية ناشئ عن سياق الخبرات الذوقية، ودمج التصور الذهني بالفعلي في صورة المدرك للخبرة الجمالية وذلك حين تتفاعل الصورة الشعرية ببعض المؤثرات الجمالية القائمة على نظرية الغاية المعرفية التي تخضع لثقل التوجه الذوقي وما يترتب عليه من تحليل للخبرات الفنية بتحديد مجال الرؤيا الشعرية. ولاشك في أن الصورة الشعرية في علاقتها بمدركات فيضها الداخلي مردها إلى الغوص في صميم النشاط الكوني والفكري للموجود البشري الذي أبدع بمغامراته في طبيعة الأشياء التي من شأنها أن تحرك النسق الحضاري في حركيته المتسارعة.

---

١ - سامي أدهم: المرجع السابق، ص١٢١.

فإذا كانت الحداثة في الفكر العربي القديم - كما ورد بعض ذلك عند أبي حيان التوحيدي - هي وصل الشيء بالزمان، يكون به في الحال، لاتتقدم له من قبل،(١) فإن الحداثة في الطروحات الغربية ظهرت مع بودلير الذي كان يحاول التفكير جماليا في العالم الحديث، مخضعا للفن الأنواع الأخرى من الفعل والمعرفة،(٢) إلا أن ذلك كله لم يسعفه في تحقيق نبوءة "الحداثي" الذي سرعان ما ارتطم براهنية الواقع المدمرة والساحقة، على الرغم من أنه استطاع خلق أفضليته الحلمية، ليستكشف من بعده فلوبير ومالارميه ما يمكن وصفه بالجانب المنسي من بقايا الحلم البودليري الذي افتتح به عصرا لحداثة شعرية لم تتجل بماهي رؤيا جمالية وحسب، وإنما شقت آفاقها الجديدة بأساليب غير مطروقة، ولا مألوفة. ولم تكتف بذلك، بل دعت إلى التدمير الشامل لكل المعايير السالفة.

لقد نظر الفنان إلى فنه برؤى الابتكار والخلق، والتعدد، وآمن بمقولة رامبو Rimbaud التي ترى أنه « من الضروري أن نكون محدثين بصورة مطلقة » (٣) وذلك شأن الفنان الذي ينبذ صفات التقليد، ومبدأ التواصل معه، ويتطلع إلى استخلاص قيمه من واقع طموحه، وصدى أفكاره ورؤاه، وليس بما يفرض عليه من الخارج. وقد عبر فلوبير عن هذه النزعة الجمالية التي وسمت عصر الحداثة بقوله:«كل ما أريد أن أفعله هو أن أنتج كتابا جميلا حول لاشيء، وغير مترابط إلا مع نفسه وليس مع عوالم خارجية، يفرض نفسه بحكم قوة أسلوبه»(٤) ولنا أن نتساءل للوهلة الأولى - من خلال رغبة المبدع في جعل نتاجه الفني بنية مكتفية بذاتها - حول جوهر هذه الجمالية. ونحن إذ نوافق فلوبير على أن تكامل هذه الشعرية لايتم إلا في ظل أسلوب حر ومبتكر إلا أن ذلك وحده لايكفي، فالثورة الأسلوبية

---

١ - الإمتاع والمؤانسة، ٢٢/١ - ٢٦.

٢ - ما الحداثة، ص٢٢.

٣ - ينظر: مالكم برادبري، وماكفارلن: الحداثة، ص٢١.

٤ - جيمس ماكفارلن، ومالكم برادبري: الحداثة، ص٢٥.

التي نشأت في مناخ من الحرية لم تمكن فناني القرن العشرين من التعمق أكثر في حقيقة الوظيفة الشعرية بوصفها ممارسة ابداعية لمقاربة الحس الانساني، وبخاصة حين نلاحظ أن فنان هذا العصر قد منح حظا أوفر من الحرية التي تساعده في تخطي حدوده الآنية نحو عوالم مجهولة.

وفي وسعنا نحن أيضا أن نتصور مايمكن أن تسفر عنه مثل هذه المناخات من أبعاد ونتائج، وأثر ذلك في النتاج الفني، وبخاصة الشعر. فإذا كانت الحداثة تفكيرا في اللامفكر فيه، فإنها، شعريا، بحث عما لم يحدث – على حد ما جاء لدى مالارميه، إلا أن "س. س. لويس" لايشكك أو يتساءل وإنما يستقرئ ملامح العصر حين يقول:«لا أتصور أن هناك عصرا سالفا أتى بأعمال محيرة ومدمرة كالأعمال التي جاءت بها الدادائية والسريالية، أعتقد جازما بأن هذا ينطبق على الشعر.... لا أستطيع أن أتصور انسانا يشك في أن الشعر المعاصر هو أكثر تجديدا من أي "شعر حديث" وهو أيضا جديد بطريقة جديدة، ببعد جديد تقريبا»(١) وقد يكون المقصود من الطريقة الجديدة والبعد الجديد في الشعر الحديث، هو ملامح الرؤية الشعرية الحديثة على مستويات النص من حيث أساليبه المميزة، أو أشكاله الجديدة، أو لغته المبتكرة، أو هذه العناصر مجتمعة ومشكلة ثورة شاملة على مختلف أشكال الفن، ومضامينه التقليدية التي لم تر فيها الحداثة الشعرية نقصا لذاتها وإنما انكرت على نفسها صفة التقليد من حيث هي جزء من مبادئها التجديدية في نشدان عالمها الكشفي. "وبهذا نستطيع عد الحداثة حركة تسير في طريق تعميق ادراكنا الفن والانسان. إنها تريد تحقيق فن لا وجود له الآن"(٢) أي أنها سيرورة نحو تعميق إحساسنا بمعنى الإنسانية والفن.

١– نفسه، ص ٢١.

٢ – جيمس ماكفارلن. ومالكم برادبري: الحداثة، ص ٢٨.

تلك هي الحساسية الجديدة، أو الرؤية الحديثة، التي نظر بها الجيل الجديد إلى فنه، حيث لم تعن له الحداثة سوى انهيار القيم الراكدة التي ظلت تسيطر مدة قرون؛ لتكون الحداثة هي الهزة التي تفصل عصرنا الحالي عن العصور السالفة لما يتسم به من اختلاف، وتجديد، وطموح، وبما يمتلكه من قدرة على التجاوز والتفرد، والابتكار. ولعل ولادة الحداثي لم تكن سوى نتيجة لتلك التحولات الكبرى التي شكلت النواة البدئية لنظرة المغايرة والتي تبلورت في ضوئها - من بعد ذلك - ملامح الحداثة البعدية.

وليس معنى ذلك أن الحداثة قد بوركت لما حظيت به من اهتمام لدى أنصارها لكونها حركة تغيير شامل، وإنما اعتبرتها الكنيسة لعنة العصر، كما لم تسلم من انتقادات لوكاش من حيث انسجامها مع الذاتية المفرطة، وتكريسها لمبدأ العزلة الأنطلوجية للأفراد، ويرى هاري ليفن "انه على الرغم من أن الأدب الحديث يفخر بجراءته، فإن ثمة عضوا واحدا من الجسم يبقى ذكره في الغالب محظورا ألا وهو العقل. ولعل ما يؤخذ على المحدثين أنهم كانوا مغرمين بأفكارهم الشخصية وهذه هفوة لايمكن تجاوزها لعصر أبطال الثقافة فيه من غير عقل"(١) الأمر الذي يعكس التناقض الفظيع الذي تورطت فيه الحداثة. إذ في مقابل ما حققته من انتصارات ايجابية عبر تحولاتها، نلمس مقدار ما جرّت من أضرار إلى الفنون تمثلت في قوى الهدم والتفكيك، وما جلبت إلى الشعر بخاصة من استلاب وفوضى، وانعدام الوعي، والخوض في الضبابية والغموض.

---

١ - ينظر عبد الله أحمد المهنا: الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، عالم الفكر ص ٩.

لقد وقف التاريخ صامتا إزاء اللغة التي شكلت انعطافا حقيقيا، لا من حيث تجريديتها المفرطة وحسب، ولكن من حيث ان اللغة «هي التي ستصبح الجذر الجامع لكل الفنون. إذ أن الفنون ستقدم نفسها، أسوة باللغة، باعتبارها لغات متخصصة، تقنيا، في الرسم، أو النحت، أو الموسيقى»(١) فأوغلت في التجريد الذي هام به الشعراء والفنانون منذ بودلير بقصد تحويل الخطاب الجمالي عبر اشتباك الحلم بالواقع من خلال طاقات الإبداع المتجددة.

ثانيا: الحداثة العربية

أوليات التأسيس:

تندرج تحت مصطلح الحداثة صيغ مفهومية واصطلاحية ملتبسة، لا من حيث المعنى وحده، وإنما من حيث محمولاته الدلالية المتعددة. ولا مناص من مقاربة هذا الإشكال التصوري - بحسب عبد السلام المسدي - باللجوء إلى "استئصال مولدات الالتباس بين البنية الاصطلاحية والمقاصد الدلالية"(٢) وأولى هذه الالتباسات ارتباط مفهوم الحداثة بالزمن. وفي هذا الشأن يقترح المسدي قياسا نسبيا تتجاوز من خلاله مقولة الحداثه بعدها الزمني الفيزيائي، وتقترن - فنيا - براهن الحال "الحاضر" بوصفه نزوحا نحو صيرورة التحول الدائم. واعتبارا من هذا الطرح يخلص المسدي إلى "أن نواة الكثافة الدلالية المحددة لمفهوم الحداثة كامن في مبدأ "النسبية" وهذه النسبية - التي تتراوح متدرجة من نسبية الزمن والاعتبار ونسبية الحكم والحقيقة، إلى نسبية التصور والتصديق، بل وإلى نسبية المرجع الذي نستند إليه في القطع بوجودها أو إنعدامها - هي لبّ ماهية الحداثة باعتبارها مقولة ذات جوهر"(٣) وإذن، فلا يمكن مقاربتها إلا في مستوى الزمن الذهني أو التصوري الذي لايرتبط بآنية معينة، وإنما يظل انفتاحا أبديا على مايحدث.

١ - لوفيفر. ما الحداثة ص ٢٤/٢٥ .

٢ - النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت ص ١٨ ط 1 سنة ١٩٨٣.

٣ - م. س. ص ٩.

ليس مهما البحث عن النواة الجنينية لمصطلح الحداثة في واقعنا العربي، وإنما الاطار الجدلي الذي تبلور فيه هذا المفهوم هو الإشكالية الأكثر أهمية في دراستنا، ومع ذلك لايمكن فهم الحداثة العربية إلا في إطارها المعرفي، والمفهومي والتاريخي الذي ظهرت فيه بدءا من مرحلة الانتقال من عصر التخلف إلى الانفتاح النهضوي. والملاحظ أن مصطلح الحداثة عندنا لم يتجاوز دلالته المعجمية، ولم يكتسب أية ظلال مفهومية خارج المعجم اللغوي للكلمة إلا في أثناء الاصطدام بالحداثة الغربية.

وإذا شئنا مقاربة المصطلح في سياقه النقدي والاصطلاحي دون الاعتماد على المظاهر الجزئية، فثمة دراسات جمة قد أفلحت في فحص دلالات الرؤية الفنية الحديثة، واتجاهاتها الجمالية، مع الاشارة مسبقا إلى أن مصطلح الحداثة العربية لم يسلم هو أيضا من مظاهر الجدة، والتجديد، ونزعة الحداثوية، ومقولة الحداثة من حيث هي مفهوم جوهري يتجاوز المعنى الزمني دون أن يقع في وهم المخالفة المبنية على محاولة اسقاط التراث من سلسلة تاريخية تمتد قرونا من وجود الإنسانية.

في حين لايعني هذا في شيء أن الحداثة هي سليلة أصول نشأت «عن حاجة المجتمع العربي الشاملة للتجديد والتحديث في مختلف القنوات الحضارية من اقتصادية واجتماعية وثقافية، إنها انبثقت، بطريقة جدلية، من داخل التجربة الشعرية العربية وانها لم تكن مقطوعة عن الموروث الشعري العربي والانساني، وإنما كانت تمثل مواصلة متطورة له، كما أنها من الجانب الآخر لم تنشأ بمعزل عن التحسس بأهمية نزعات الحداثة والتجديد في الشعر العالمي وبشكل خاص في الشعر الأوربي وبعض روافده المؤثرة»(١) وفي أصدق حالاتها تبدو الحداثة وليدة الانعتاق من الحيز التراكمي / المعرفي وضرورة اللحاق بركب الحضارة. أي أنها وليدة الوعي

---

١ – فاضل تامر: مدارات نقدية في اشكالية النقد والحداثة والابداع، ص ١٨٦.

بضرورة التغيير، والخروج عن النمطية والتخلص من عقدة التراث. لكن الصدمة الحقيقية لحداثتنا تمثلت في انشقاق الوعي العربي بين حضارة تقدمية تنادي بالانفتاح، وبين سلفية ماضوية تدعو إلى التمسك بالأصول. وقد عبر عن هذا الانشطار العروي من خلال قوله: «منذ النهضة ونحن نعيش بأجسامنا في قرن، وبأفكارنا وشعورنا في قرن سابق بدعوى المحافظة على (الروح الأصلي)»(١) ولعل مثل هذه الصدامية التي ماهي إلا نتيجة لصراعات داخلية، وأخرى خارجية قد كانت بمثابة الارهاصات الأولى لمختلف أشكال التغيير، والتطور، والتجديد.

وعلى الرغم من أن مظاهر القطيعة البدئية قد تمثلت فيما اعتبره القدامى خروج المحدثين عن ضروب القول المعتادة، وتمرّدا على نظام اللغة المألوف إلا أن «الحداثة في المجتمع العربي بدأت كموقف يتمثل الماضي ويفسره بمقتضى الحاضر، ويعني ذلك أن الحداثة بدأت سياسيا بتأسيس الدولة الأموية، وبدأت فكريا بحركة التأويل»(٢) والملاحظ أن أدونيس ينطلق في تحديده لمظاهر التحديث من واقع مشكلاتنا التراثية (التعارض بين القديم والجديد).

هناك تياران مثلا لقطبي الحداثة العربية، أحدهما سياسي / فكري تمثل في الحركات الثورية التحررية ضد النظام القائم، وفي الصوفية، وآخرهما فني يلغي عصمة الأوائل في الفن(٣) فالثورة تعني الرفض، والالغاء يعني انكسار النموذج التقليدي، والتحول الذي يرمي إليه أدونيس ليس في الموقف وحسب، وإنما أيضا في أنماط الوعي، وطرائق التفكير التي بوسعها أن تتيح للانسان مزيدا من المعرفة بنفسه، وبعالم يتشكل من حوله باستمرار.

١ - ينظر: محمد برادة اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، فصول ع٣م٤ / ١٩٨٤ ص١٩.

٢ - أدونيس: الثابت والمتحول ج ٣ "صدمة الحداثة" دار العودة - بيروت ط ٤ / ١٩٨٣ ص٩.

٣ - ينظر المرجع نفسه، ص ١٠.

وإذا كانت تجليات الحداثة العربية قد تمثلت "إيديولوجيا" في محاولة تغيير أنظمة الحكم السائدة، و"فكريا" في الحركة الصوفية و"فنيا" في البعد التأويلي - على حد ما جاء لدى أدونيس - فإن ذلك لايعني مطلقا بأن العربي ظل حبيس مشكلاته ومفهوماته المحدودة دون أن يحاول الأخذ بمختلف عناصر التحديث والتجديد التي ظهرت معالمها الكبرى في الغرب. وربما يكون نشوب الحرب العالمية الأولى بداية حقيقية لعصر التقلبات الحضارية (العصر الحديث) حيث شهدت المجتمعات العربية آنذاك إعادة تشكيل بنياتها المجتمعية، والثقافية والاقتصادية.

وهذا النوع من التقلبات وان لم يكن جذريا في بدايته إلا أنه شكل مخاضا لايمكن حصره في ميدان دون الآخر، وإنما تعلق الأمر بكثير من المضمونات الحيوية والسلوكات، والمفاهيم، والرؤى، والمواقف، والبنيات، وشملت المعارف والعلوم والفنون والفلسفات لتصبح في يومنا هذا جدلا حادا، وسؤالا متجددا. ولم تعد اشكالية الحداثة في الأحجام عنها، أو في الاقدام عليها، والأخذ بها؛ بل صار لزاما علينا فهمها أولا في إطارها الجدلي وتمثلها من بعد ذلك بخصوصياتها الأكثر جوهرية «والحداثة اليوم، في العلم كما في الأدب والفلسفة والمناهج والاجتماع والاقتصاد الخ، لا وطن لها، أو على الأقل لم تعد محصورة، ولاقابلة للحصر في رقعة من الأرض دون أخرى، الحداثة اليوم حداثة غازية كاسحة، ان لم تأخذ بها أخذتك، وان لم تعمل جاهدا من أجل المساهمة في صنعها، أو على الأقل من أجل تبيئتها في واقعك وخصوصيتك، جرفتك واقتلعتك من جذورك، أو همشتك وألقت بك خارج الحاضر والمستقبل، تجتر الماضي، بل يجتر الماضي نفسه فيك»(١).

---

١ - محمد عابد الجابري: "الحداثة طريقنا الوحيد إلى العصر" يومية الخبر، ١٩ / ٠٤/ ١٩٩٤ عن "اليوم السابع".

المرجعية / التجاوز

منذ زمن والصراع بين القديم والجديد مظهر من مظاهر كفاح الانسان، وتصاعد ارادة الخلق والابتكار في ذاته، وتنامي حاسية الذوق لديه، وكذلك دليل على رفض الثبات وأشكاله، والبحث المستمر عن قيم جديدة خارج التصور المألوف تماشيا مع ايقاعات الحياة المستجدة، والتي غالبا ما تشكل دافعا قويا للاستكشاف، وحافزا حقيقيا للتخطي، والتجاوز والاختلاف. وقد حفل التاريخ بمثل هذه المغامرات التي اتخذت مضامين مختلفة تجسدت فيما بعد – عبر منجزات الفكر والفن – في مشروع الحداثة.

لقد وجه المنظور الحداثي اهتمامه إلى حقيقة جوهر الصراع «باستكشاف نقطة القطيعة، والتمييز بأكبر قدر من الدقة بين السمك الضمني لما هو قائم، والوفاء اللاإرادي للرأي القديم، وقانون الضرورات والحتميات الخطابية، وبين حيوية الخلق والاتجاه نحو اختلاف يتعذر انكاره أو رده إلى القديم»(١) ففي حين يتخذ الجديد صفة الانبثاق المتجدد للحقائق والأشكال، يتخذ القديم أشكالا من التكرار من حيث كونه رصدا للترسبات. وبينما يجسد الجديد بفعالية مدهشة جوهرية الإبداع، يكتفي القديم بكونه مساحات للتراكم، وميدانا للسكون، وإعادة النماذج والخبرات، وكل ما ليس بموجود في خانة الجديد يظل يفتقر إلى الأصالة، والجدة، والندرة، والقيمة وكل ماهو ممثل للقديم خال من الحيوية والتدفق.

ويتضح مما تقدم أن ميشال فوكو قد طور الرؤية الحديثة لتاريخ الأفكار والابداعات إلى الحد الذي لاينفصل فيه بين قديم وجديد، وأصيل ومكرور إلا من "زاوية الاستحقاق والقيمة" وبنظرة جمالية ثاقبة يميز بين" نوعين من التعابير، تعابير ذات قيمة وعددها قليل نسبيا، تظهر لأول مرة، دون أن يكون لها نظير سابق، فتصبح إذا اقتضى الحال، نماذج لتعابير

---

١ – ميشال فوكو: حفريات المعرفة. تر / سالم يفوت المركز الثقافي العربي ط ٢ سنة ١٩٨٧، ص ١٣١.

أخرى، وفي هذا الإطار تغدو جديرة بأن ينظر إليها على أنها تمثل إبداعات. وأخرى تافهة ومبتذلة، عددها كثير، لاتتمتع بأية أصالة بل تكرر ما قيل قبلها، وأحيانا تعيده بحذافيره"(1) مما يبدو أن ما يرمي إليه فوكو ليس تلك الصفات التي يضفيها على نوعين متعارضين من التعابير، بل ان القصد من وراء ذلك هو توجيه التحليل نحو مخالفة الرؤية التقليدية في عزل البنيات القديمة عن البنيات الحديثة. وقد عبر عن ذلك بجعله الابداع مرادفا للتحول والتغيير، وماعدا ذلك فهو مجرد تكرار لتراكمات بائدة. وهكذا نفهم المغايرة والاختلاف على أنها وعي بالتحولات الجذرية التي بينت «كيف انسلت الحقيقة من الخطأ، واستيقظ الوعي من سباته الطويل، وانتصبت الأشكال الجديدة بالتدريج، لتقدم لنا المشهد الحالي الذي نعيشه»(2).

أما مشروعنا الحداثي الذي حاول أن يتلمس مثله الأعلى في الثقافة الغربية اثر موجة الانفتاح على الحداثوية الغربية، فقد توالى البحث لديه عن تقنيات جديدة تتلاءم ومشروع طموحه. ونظرا إلى أن مرحلة ما بعد الحربين قد شهدت تهافتا شديدا مصدره التطلع إلى الجديد، والرغبة في التمايز، فقد قامت محاولات جمة بجعل السائد يتنافى تنافيا مطلقا مع البائد بدافع التحديث والتجديد وما رافق ذلك من نزاعات بين تيار المحافظين (المقلدين) وتيار المجددين (المحدثين).

وقد لانذهب بعيدا حين نستدرج بعض ملامح ذلك الصراع إلى مستوى الحركة الشعرية العربية باعتبارها حقلا معرفيا وجماليا مما قد يكون عرضة لمختلف التحولات والتغيرات التي شهدتها الحقب والعصور المتتالية، غير أننا لن نغوص في الذاكرة الجماعية لموروثنا الشعري لنكشف عن أولى ملامح التمرد الفني أو ما اعتبره القدامى خروجا عن عصمة الأوائل.

---

1 - حفريات المعرفة، ص 130.

2 - نفسه، ص 130.

قد يقودنا هذا التحليل إلى الحديث عن حركة التجديد، في النقد الأدبي، التي ابتعثت فاعلية الخلق الشعري الذي ظهرت مزاياه التحولية على استحياء في أواخر القرن التاسع عشر وبالتحديد في عصر النهضة العربية التي كان ينتظر منها أن تنهض على أساس التفرد، والمغايرة وليس على إعادة مواقف سابقة أو طرح أسئلة قديمة، وهو الأمر الذي يدعونا إلى طرح الاشكالية التالية: لماذا لم يكن البارودي مجددا، وظل يساير الحركة الاتباعية في انصياعها للرؤية السلفية على الرغم من أن بوادر النهضة في حينها كانت مدعاة للابداعية لا للاتباعية؟.

ولعل اعتبار البارودي(*) - لدى بعض السلفيين - فاتحة لعصر النهضة على صعيد الحركة الشعرية راجع إلى طبيعة الفترة التي استعادت أنفاسها بعد مرحلة الانحطاط، بدافع القومية من جهة، ومن جهة أخرى احتفاء بإحياء التراث بدافع الرغبة في مضاهاة الغرب بامتلاكنا ذاكرة خاصة بنا. ومن ثمة بدأ السعي إلى استعادة النماذج التقليدية لغة وأسلوبا، وتمثّل هذه الذاكرة بكل مقوماتها وقيمها، ومواقفها.

لم ينظر شاعر النهضة إذن إلى شعره بعين الرؤيا والابداع، وإنما نظر إلى ماضيه بروح القداسة، فلم يضف شيئا، وإنما ظل مشدودا إلى جذوره متخذا إياه بمثابة مثله الأعلى وهذا "لايعني أن الشعر الجديد يبدأ من لاشيء، وأن على الشاعر ليكون مجددا، أن يستأصل جذوره الماضية، وينفصل عن التراث، وإنما يعني أنه إذا كان لابد من العودة إلى القديم فلايجوز أن تكون عودة إلى أشكاله بل إلى الدفقة الحية التي ولدت هذه

(*) - يرى أدونيس أن الأسس التي استند إليها النقاد في موقفهم من شعر البارودي ومن تبعه أمثال شوقي وحافظ، لم تكن وليدة رؤيا ابداعية منسجمة مع روح عصره وإنما اقتصروا في ذلك على إعادة منطق الأوائل وأحكامهم. ينظر (صدمة الحداثة) ص ٥٠ / ٥١.

الأشكال. فالارتباط بالشعر القديم لايكون، تبعا لذلك، ارتباطا بطرائق تعبيره، بل بالروح العميق الذي حركه"(١) والتجديد - جوهريا - هو أن تحول بينك وبين أشكال القديم، ومضامينه الراكدة وليس مع العناصر النابضة فيه على الدوام وذلك بأن تضيف أشياء جديدة.

وإذا كانت مسألة "القديم والجديد" في الشعر العربي قد أخذت نصيبها من النقد والتمحيص، والتساؤل فإن "التقليد والتجديد" قد ظهرا مع بداية التفتح النهضوي بشكل مغاير حيث لم يقتصر الأمر على تقليد القدامى، وإنما فتحت فوهة أخرى على الغرب فصار الأخذ بحضارته الحديثة تقليدا سائدا، وصفة مميزة وبخاصة في فنون الآداب والشعر. وفي هذا الشأن نقف عند رأي طه حسين لنتعرف من خلاله على أهم بوادر الحداثة الشعرية حين ألحّ « على أن طرائق صنع الشعر القديم ولغته لاتستطيع أن تنفذ إلى المشاعر والحياة المتبدلة لتلتقط جوهرها فتجعل الشعر العربي الحديث متميزا في روحه وجوهره ولغته عن الشعر القديم. وفي السياق ذاته وبالقوة نفسها، أيد حق الشعراء الشباب في أن يجددوا الشعر ويتحرروا من قيود الوزن والقافية إذا نافرت أمزجتهم وطبائعهم فلا يطلب إليهم في هذه الحرية إلا أن يكونوا صادقين غير متكلفين، وصادرين عن أنفسهم غير مقلدين لهذا الشعر الأجنبي»(٢) ومعنى ذلك أن معايير الشعر العربي القديم لم يعد في مقدورها استيعاب تفجر المكبوت الحضاري الجديد، وما يرافقه من ظهور لمفهومات ومشاعر وأفكار مختلفة وهو الأمر الذي قد يدعو إلى ابتكار صيغ لم تكن سائدة من قبل، ذلك بأن الابداع يتنافى مع الاتباع والخضوع، وهو سعي دائم نحو الاستكشاف الحر.

---

١ - م. س. ص ٥٦

٢ - من أدبنا المعاصر (المجموعة الكاملة) المجلد ١٢ دار الكتاب اللبناني بيروت ١٩٧٤ ص ٢٤٦ ومابعدها.

ان انكسار النموذج التقليدي بتراكماته كان بداية وعي جديد ظهرت في مناخه بعض ملامح التغيير لعل أغلبها ناتج عن رفض المحاكاة، وإعادة خبرات الماضي، وضرورة التكيف مع روح العصر، والرغبة في تأسيس جديد لبنية روح الشعر العربي.

ولايمكننا، ضمن هذا المنظور، مقاربة المسألة الشعرية في قوالبها الزمنية باسقاط تلك الجهود التي قامت بها جماعة الديوان التي نعت حركة التقليد في شاعريتهم؛ لأن الذي ناسب القديم لايناسب الجديد. وهكذا كانت سهام جماعة الديوان حادة، ومصوبة في اتجاه كل مقلد بمن فيهم أحمد شوقي. وهكذا كان الشأن مع جماعة المهجر التي عملت هي أيضا على بث روح التجديد بما يدعو إلى انتشال الأدب من الخمول(١) وإذا كان "التجديد علامة وجود الشاعر في اللحظة الراهنة أو المعاصرة(٢) فإن خليل مطران ربما كان صورة لهذا التجديد، حيث حاول إلباس الواقع ثوبا جديدا عوض أن يسعى إلى تحديثه من الداخل فانعكس ذلك الوعي على قيمه الفنية التي ظلت مرتبطة في جوهرها بالأصالة، ومتصلة في ظاهرها بمتغيرات العصر وتحولاته، وعلى الرغم من ذلك فهو يعتبر الفن إبداعا والقصيدة عنده لاتقول الواقع المرئي وإنما "تحاول أن تقول ما لم يره الآخرون من قبل" أي أن حالة الابداع هذه "تكون وتبتكر"(٣) وقد اعتبر أدونيس قصيدة "المساء" علامة كبرى في مجال التجديد المبكر.

---

١ – وقد نجد هذه الملامح أيضا لدى جماعة الرومانسيين، وجماعة الرمزيين.

٢ – صدمة الحداثة، ص ١٠٢،

٣ – ينظر: صدمة الحداثة، ص١٠٢.

أما الحداثة فهي حالة من انكشاف الانسان في الوجود، حينما أوجدها جبران خليل جبران في أقضية الرؤيا والجنون، فهو ذلك الرائي الذي يرى "بالعين الثالثة" التي هي عين القلب أو كما يسميها "عين العين" من حيث كون "الرؤيا الجبرانية قائمة على فكرة اللامنتهي"(١) الذاهبة صوب التطلع، والبحث والكشف وفي هذه الحال يكون مطران مجددا في حدود محاكاة العصر، ويكون جبران حداثيا في تجاوزه للآنية نحو معانقة المجهول.

ولاشك في أن حركة الشعر الحر التي ظهرت بالعراق شكلت ارهاصا حقيقيا للبنات الحداثة الشعرية، وذلك استجابة لتطور البنيات، والعلائق، وتغير الأنساق. وقد كانت هذه الحركة بمثابة ثورة على أنظمة التقاليد الموروثة، وانعتاقا من العروض الخليلي الذي لم يعد يتناسب وطموح القصيدة الحديثة في ابتداعها لنظامها الإيقاعي الخاص، والاعتراف لها بحقها في التجريب. وقد بادرت نازك الملائكة – في جمعها بين الممارسة التطبيقية والتنظيرية – إلى إثارة الجدل حول بعض القضايا التجديدية من خلال قولها: «والذي أعتقده أن الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف لن يبقي من الأساليب القديمة شيئا، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعا، والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقا جديدة واسعة من قوة التعبير، والتجارب الشعرية "الموضوعات" ستتجه اتجاها سريعا إلى داخل النفس، بعد أن بقيت تحوم حولها من بعيد»(٢) غير أن الشاعرة ظلت متأرجحة بين انشدادها إلى أواصر الماضي، وانجذابها إلى قيمه الفنية والدفاع عنها، وبين الطموح إلى تفتح الذهنية العربية على معطيات العصر الإبداعية ومسايرتها. فافتقدت بذلك قدرتها على الثبات مبدئيا حول مسألة التغيير الجذري الذي يجب أن يعم الشعر العربي مما أوقعها في اشكال. وعلى الرغم من الجهود التي بذلتها في مجال التجديد ظل النقد العربي الحديث يأخذ عليها موقفها

---

١ – نفسه، ص ٢١٥.

٢ – شظايا ورماد: المجموعة الكاملة، دار العودة بيروت / ١٩٧١ ص ٢٧–٢٨.

المتأرجح من الشعر الحر حين تراجعت الرؤيا لديها فقررت: «وإنني لعلى يقين من أن تيار الشعر الحر سيتوقف في يوم غير بعيد وسيرجع الشعراء إلى الأوزان الشطرية بعد أن خاضوا في الخروج عليها والاستهانة بها وليس معنى هذا أن الشعر الحر سيموت وإنما سيبقى قائما يستعمله الشاعر لبعض أغراضه ومقاصده دون أن يتعصب له ويترك الأوزان العربية الجميلة»(١) ولعلنا نخلص من رأي نازك بأن التقفية التي هي روح الشعر العربي القديم، كانت لاتزال توجه الذائقة الابداعية أنذاك، وهذا يعني أن حركة الشعر الحر لم تخلص الشعر الجديد من غلّ الرواسب القديمة (كليا وجوهريا)، ولم تكسر العمودية، ولم تتجاوز المعيارية إلا في بعض مظاهرها الجزئية.

وعلى الرغم من أن آراء أدونيس المبثوثة في مختلف كتاباته، تتطلع باستمرار إلى ماينبغي أن يكون عليه الشعر العربي، وتصدر عن تصور جمالي يطفح بالتنبؤ والكشف، ويتنامى بالرؤيا، إلا أنه لايتردد في أحد مواقفه من مواجهة واقع الشعر الجديد الذي نزح إلى الفوضى، وانسلخ من الأصالة، وظل يبدو خاليا من أية حيوية، منحدرا إلى الابتذال والغرور. وموقفه هذا يتضح من قوله بأن «المشكلة الآن في الشعر العربي الجديد لم تعد في النزاع بينه وبين القديم، وإنما أصبحت في معرفة الجديد حقا، وتمييزه، فالواقع أن في النتاج الشعري الجديد اختلاطا وفوضى وبين الشعراء "الجدد" من يجهل حتى أبسط ما يتطلبه الشعر من إدراك لأسرار اللغة والسيطرة عليها، ومن لايعرف من الشعر غير ترتيب التفاعيل في سياق ما.»(٢) أما ذلك التطور الجارف العاصف الذي تحدثت عنه نازك الملائكة، فعلى الرغم من أنه لم يستوف ملامحه لما انطوى عليه من نقائص إلا أنه كان تمهيدا لتأسيس مسرح الفضاء الشعري الحداثي فيما بعد.

---

١ – المجموعة الكاملة: مقدمة (شجرة القمر) المجلد الثاني ص٤١٨.

٢ – زمن الشعر، ص١٥٩.

أما الذين تجاوزوا عتبة القديم، وتخطوها بجرأة، فأولئك هم الذين سيفتحون نوافذ مشرعة على ثورة الحداثة وعنفها من حيث كونها رؤية حديثة، وموقفا مغايرا من الحياة والفكر.

الحداثة / الرؤيا

ان سؤال الفهم الجمالي الحديث بخصوص الخطاب الشعري سؤال متجدد، كما أن الحداثة مبادرة فعل لاستنتاج، وليست صفة ثابتة، بل هي حركة ابداع لا اتباع، وهذا ما يمنحها حضورا توالديا يتكون باستمرار، من خلال ديمومة الفعل. وتبعا لذلك فإن الفهم الحداثي على عكس التصور الكلاسيكي لايخضع لقيم سائدة ومعايير جاهزة، بقدر ماهو تساؤل مستمر يتعارض ومنطق الثبوت. ومن ثمة تسعى الحداثة الشعرية إلى تكريس طروحاتها الجمالية بحثا عن فضائها الرؤيوي المتميز.

وكما انبعثت الحداثة الغربية من بقايا الحلم "البودليري"، كذلك تأسست الحداثة الشعرية العربية على أنقاض الرومانسية، وغير بعيد عن مؤثرات الحداثوية الغربية بمظاهرها السيئة والضيقة. وقد حقق جيل الرواد بعثا حقيقيا في القصيدة العربية التي انبثقت في أفقها رؤياوية الذات والعالم، مشكلة بذلك فضاء جديدا لمعنى الوجود، ومعنى الانسان. ومن ثمة تشكلت نواة الرفض الأولى، لتتبلور من بعد ذلك الرؤية الجمالية للقصيدة العربية «ولعل السياب أول من استحق أن يسمى تجريبيا في الشعر العربي المعاصر، فقصيدته لم تتجمد عند نموذج محدد، ولم تتخل عن شكل ثابت لتؤسس لها شكلا ثابتا، بل كانت تدع الشكل ليتكون كما يمليه المضمون، ليلتحما معا، ويتكاملا، حتى يكونا معا كلا واحدا لافكاك لأحدهما عن الآخر»(١) وهذا معناه أن الوعي الجمالي / الحداثي هو وعي للنسيج اللغوي، والايقاعي الذي يبتعد بالخطاب الشعري باتجاه الرؤيا التي لا تفصل بين ظاهر النص الخارجي وبنياته الباطنية.

---

١ - سامي مهدي: أفق الحداثة وحداثة النمط، دار الشؤون الثقافية، بغداد ٨٨ ص١٦ .

وإذا كانت الحداثة في صميم جوهرها هي رؤيا تساؤل، وتحول، وانبعاث، فقد بدت تجلياتها واضحة في الانتقال من نمط الكلام إلى ايحاء الكلمات، وذلك عبر تحولات اللغة ومتغيراتها بوصفها مجالا خصبا، لإمداد الخطاب الشعري بالزخم الجمالي والرؤيوي، على اعتبار أن الرؤيا حلم، والحلم عالم تخييلي، ومن هنا كان تعارض الرؤيا مع غريزة التقليد. وحيث ترتبط الرؤيا بعالم الرموز، فإن من طبيعة التقليد محاكاة الواقع، الأمر الذي يدفعنا إلى «التمييز ما بين "الرؤيا" بالمعنى الميتافيزيقي الحدسي لها، الذي ينقل معرفة داخلية مباشرة، و"الرؤية" بمعنى الرؤية الفكرية والسياسية والايديولوجية للواقع. وفي حين يمركز المفهوم الأول التجربة الشعرية في الأعماق الداخلية للذات ويقربها من تجربة الإنخطاف والاشراق الداخلي، فإن المفهوم الثاني يقربها من عالم الخارج»(١) في تماسه مع المكرّر والنموذجي، والمبتذل، دون محاولة النفاذ إلى حفرياته العميقة واختراقها بقوة من دافع التشوف. ذلك بأن الشاعر لايقدم آراء، ولكنه يقدم رؤيا و "لايعبر عن الحياة ولكنه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة وأكثر منها صدقا وجمالا ولكنه لابد أن يخلق".(٢) وإعادة التشكيل والخلق نابعة من مواكبة الأنظمة التعبيرية الناشئة والمتشكلة على الدوام، بعكس الأنظمة الموروثة التي اتخذت النمطية وطابع النمذجة صفة ملازمة لها. ومن ثمة فقد تجاوزت الرؤيا الحديثة كل الأطر لتخلق آفاقا جديدة من التفكير ليس فقط على مستوى الموضوعات، وإنما أيضا من حيث النظرة الشمولية إلى العالم التي تعمل على إعادة خلقه، وكذلك من حيث أساليب الكشف والاستقراء والتأمل التي تفزت بالقصيدة العربية من واقع "الرؤية" السطحية والمباشرة التي تنقل الحداثة وتصفها وتعكسها، إلى فضاء "الرؤيا" التي تخترق الحجوب والاستار، وتسائل الواقع ولاتواكبه، لارتباطها بما يحدث.

١ - محمد جمال باروت: مقاربة للبنيات الجمالية الشعرية في الخطاب الشعري الحديث في سوريا، مجلة الموقف الادبي، عددان (١٩٣-١٩٤) / ١٩٧٨،ص٩١.

٢ - صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، الأعمال الكاملة، المجلد الثالث، دار العودة١٩٧٧، ص ٦٦.

ان طموح الشعر الحديث هو أن يكشف عن مجموع العلائق والمشاعر والصفات والتداعيات التي تستجيب لمضامينها المتناقضة، وهو في أثناء ذلك يسعى إلى تغيير أدواته الكشفية التي لم يسبق لها نظير، والشعر الجديد بهذا المدلول «رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة. هي، إذن، تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها... إن الشعر الجديد نوع من المعرفة التي لها قوانينها الخاصة في معزل عن قوانين العلم. إنه احساس شامل بحضورنا، وهو دعوة لوضع معنى الظواهر من جديد، موضع البحث والتساؤل»(١). وهكذا تكسب القصيدة / الرؤيا معنى مغايرا بابتعادها عن حيز الراهن المكرور، إلى فضاء الممكن المتجدد، ومن قيد اليقين الثابت، إلى سؤال الكشف والاحتمال.

غير أن الابتهاج بهذه الرؤيا لم يضمر في حقيقته كثيرا من الأصالة، فعوض أن يؤسس الشاعر العربي رؤياويته الذاتية الخاصة بكيانه وكيان مجتمعه، ظل يعكس همومه في مشكلات غيره. وقد تمثل الرؤية الوجودية بكل مظاهرها الاغترابية والاستلابية، فتحولت رؤياه إلى مجرد أثر من آثار الحداثوية الغربية، وصورة عن استلاب الفنان في مجتمع بورجوازي، «وفي غياب الوعي الاجتماعي الملتزم، بدأ الشاعر الستيني يصوغ تجربته الحداثية، ويتعامل تبعا لذلك بانفتاح يكاد يكون مطلقا مع مفردات الحداثة في الأدب العالمي ويستلهم الكثير من جوانب النزعة الحداثنية (المودرنيزم) في الأدب الغربي، ويتاثر ببعض أوجه التجارب الطليعية والتجريبية في مختلف الآداب والفنون»(٢). غير أن المأخذ السلبي الذي سجله النقد الحداثي على ممثلي أولى البدايات الرؤيوية للقصيدة الحداثية هو اصطناع المشكلات والهموم الميتافيزيقية والصوفية التي لاتعبر عن تجربة صادقة

---

١ - زمن الشعر. ص ٩ ومابعدها.

٢ - فاضل تامر: مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والابداع، ص١٩١.

ونابعة عن وجدان أصيل، وتبني الرفض لأجل الرفض(١) دون وعي نقدي، أو موقف رؤيوي تجاه الأساليب والموضوعات التي زاحمت الفكر العربي فتبناها بدل أن يقف ازاءها موقف الشك والتساؤل والريبة. ومع ذلك ظلت "الحداثانية" مدينة للشاعر العربي المعاصر بما حققه من مظاهر ايجابية تمثلت أساسا في القطيعة الجمالية بمعظم خصائصها الفنية مع كثير من المعايير النمطية، وتنامي الرؤيا الكونية لديه.

لقد كان هذا التحول صوب الحداثة محاولة جريئة، وواعية. ولاشك في أن جيل سنوات الستين هو الذي قاد الشعر باتجاه الرؤيا «وهنا تكمن نوعيته وقيمته التي ستتعمق من رؤيا الهلع الذاتي والفرداني الميتافيزيقي إلى رؤيا الفعل الثوري الكامن أو المستمر في الواقع»(٢) من حيث هو مشروع لتحول جذري يواكب طبيعته الاختراقية التي لاتترك مجالا للتراجع أوالمقايسة.

غير أن الواقع المقصود ليس ذلك الواقع التفصيلي، بل الواقع الممكن باتجاه صيرورة مستقبلية قادرة على مساءلة احتمالاته، والتنبؤ بغيبياته، واحتواء متناقضاته. ومن ثمة تبدو هذه الرؤيا بعيدة عن التكلف، وبإمكانها احتضان مأزق الذات والوجود، والواقع الذي لم يعد يتراءى للشاعر العربي المعاصر من خلال ما نضفيه على الأشياء من معان، بل وكذلك من حيث انعكاس تلك الدلالات والظلال والصور على وعينا وتجربتنا الذاتية.

---

١ – ينظر فاضل تامر: المرجع السابق، ص١٩٣.

٢ – محمد جمال باروت: الشعر يكتب اسمه، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق١٩٨١، ص٦٢.

تلك هي الرؤيا التي ينصهر فيها الواقع في الحلم، وتمتزج اللغة بالفكر، ويتحد الشكل بالمضمون، ولايعود الشاعر إلا رائيا، أي يكون" ذاته وغيره في أن واحد" ذلك «بأن مهمة الشاعر الحقيقي ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية مايمكن أن يقع. ولهذا كان الشعر أوفر حظا من الفلسفة وأسمى مقاما من التاريخ لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي»(١) فالقصيدة / الرؤيا بهذا المعنى هي تجسيد جمالي / مثالي لانتقال الشاعر من التعبير عن العالم إلى كيفية رؤيته، وإلى قوله. وهذا الانتقال هو بمثابة التحول من رؤية الظاهر إلى رؤية الباطن. وتلك هي كيمياء الشعر وما يصاحبها من مفردات ذات صلة بجوهر الرؤيا مثل الكشف، والتحويلية، والتجاوز، والاختراق، والتنبؤ، انطلاقا من كون القصيدة / الرؤيا في جوهرها رؤية كونية أو شمولية، مكثفة للوجود المعيش الذي تعبر عنه، بوصفها انعكاسا للنسيج الحضاري المعقد والمتداخل(٢) فضلا عن أن الانسان متطلع إلى الآتي، شغوف بالممكن، ومتعلق به فـ "الممكنات كائنة في المستقبل، وهاجس المستقبل صيرورة واستباق، هاجس تحول"(٣) يذهب بتطلعات المرء نحو متجهات بعيدة، وآفاق جديدة، ومبتكرة وتولد وتبعث، وتتجدد بتجدد رغباته، وأحلامه، ورؤاه.

ومما لاشك فيه أن الابداع ليس مجرد حدس أو تفكير، إنه فعل جمالي خلاّق يحتضن في صميمه تكويننا يتشكل على الدوام، وتبعا لذلك «يشبه ابن عربي الرؤيا بالرحم؛ فكما أن الجنين يتكون في الرحم، كذلك يتكون المعنى في الرؤيا. فالرؤيا إذن نوع من الاتحاد بالغيب، يخلق صورة جديدة للعالم، أو يخلق العالم من جديد كما يتجدد العالم بالولادة »(٤) وثمة مكمن لطموح الذات في تخطي واقعها نحو شرفات المقبل.

١ – أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة – بيروت ط ٢/١٩٧٣، ص ٢٦.

٢ – ينظر: د / عبد الله العشي، نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، بحث دكتوراه مخطوط. جامعة وهران ص١٨٩.

٣ – أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة – بيروت ط ٣/١٩٧٩، ص١٠٢.

٤ – صدمة الحداثة، ص ١٦٦.

وحتى لاتظل هذه الرؤى استيهاما غامضا، أو أشتاتا من حلم، يلقي البياتي بفانوس الرؤيا إلى قاع الحاضر حين يقول:«ان التوجه إلى المستقبل لايمكن أن يتم إذا لم يستطع الشاعر أن يعايش ويستوعب الحاضر لأن المستقبل لايولد من الفراغ أو اللاشيء»(١). على الشاعر إذن أن يستلهم مضمرات الكون بمقتضى الفطرة، وأن يطالع النفس لحة من خفاياه، وذلك بفض النظرة المشاهدة، وتبني الرؤية التأملية. وتبعا لذلك فإن « هوى حلم الانسان المعاصر تقمص محاولة الهرب من المشهد الخارجي البهيج، والدخول في عالم ملكوت الفيض الداخلي إلى حيث عالم الممكن في لامحدودية رغباته، والتطلع إلى ما وراء حدوده المعرفية »(٢).

لقد كان ذلك التحول باكورة مشروع لحداثة رؤياوية حاولت أن ترسم أقضيتها، وأن تبلور أسئلتها بمعزل عما كان سائدا، وشائعا، ومألوفا. وعلى الرغم من كونها لم تنشأ في غياب الأثر الأجنبي، وتبني المثال الأسمى(*) إلا أنها حاولت أن تكون كنه ذاتها.

أما على صعيد الممارسة فقد تجلت ملامح تلك البواكير في "مجلة شعر" فلا أحد ينكر جهود مؤسسيها في وصل الجيل الجديد بمفهومات حديثة أفرزتها المثاقفة، وتداخل الحضارات، وجدل الخطابات. وكان من شأن هذا الجيل أن وجد نفسه مغمورا بها، ومنقذفا فيها إلى القرار. ونحن لانود أن نعرج على مسار "مجلة شعر" والمناخ الايديولوجي الذي تأسست فيه، غير أن ما يهمنا هو ما الذي حققته للحركة الشعرية المعاصرة؟ وما الجديد الذي أضافته؟.

---

١ - عبد الوهاب البياتي: المجلد الثاني "تجربتي الشعرية" دار العودة ط٣/١٩٧٩، ص ٣٤.

٢ - عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي" دراسة سيميائية للشعر الجزائري" ديوان المطبوعات الجامعية ط١/١٩٩٣، ص ٦٥.

(*) - في بعض النماذج التي تبنتها. مثل: تبني صلاح عبد الصبور والسياب للكر اليوت / وتأثر نازك بادر.جار آلان بو.

تكاد تتفق جل الدراسات الموجهة لانتقاد "مجلة شعر" على رميها بالفشل واتهامها بالنقل والانتحال، ووصفها بكونها ورشة لاعادة انتاج صيغ ومفاهيم غربية سريالية. وكانت قصيدة النثر محور جدل حاد بحيث طرحت على الساحة الابداعية بوصفها البديل الذي يقوم على الايقاع الداخلي بدل الوزن، والمعجم الايحائي عوض الصورة العيانية، واحتضان عالم الداخل بدافع من اللاوعي في اقتناص التداعيات مسايرة للكتابة الآلية التي تعمل على تحرير طاقة الخلق من رقابة الوعي، وتطهيرها من شوائبه.

وإذا كان محمد جمال باروت قد توسم في قصيدة النثر روح الحرية المطلقة في ابتكار ايقاعات جديدة لاحدود لها، ثرية ومتجددة، وغير منغلقة أو محدودة حين ألح على أن الحداثة (رؤيا) قبل أن تكون شكلا فنيا، إلا أن كل حداثة تفترض شكلا فنيا جديدا. وآفاق القصيدة النثرية كشكل طليعي، وفسحة حرية كاملة، هي الأكثر طليعية في ركام الانتاج الشعري العربي الحديث(١). وإذا كان الأمر كذلك لدى جمال باروت فإن سامي مهدي -على العكس من ذلك - يرى بأن قصيدة النثر قد جرت جيلا بكامله إلى وهم الايقاع ووهم التنوع «لأنها فوضوية، لأنها بلا شكل، بلا إطار بلا وحدة عضوية، بلا ايقاع حقيقي، بلا مضمون صلد، لأنها كل ذلك معا أصبحت "نمطا" أرادت أن تتخلص من "النمطية" فوقعت فيها»(٢). فانحدار قصيدة النثر بوصفها شكلا فنيا مطلق الحرية لم ينجم فقط عن إعادة كتابة "سوزان برنار" في كتابها "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا(*) والذي أصبح فيما بعد "إنجيل" المؤمنين به كما يقول سامي مهدي. ولكن ذلك الانحدار كان مرده أيضا إلى قطع كل الصلات مع المحاولات التي سبقت رواد مجلة شعر، ويعني بذلك أمين الريحاني وخليل جبران.

---

١ - محمد جمال باروت: الشعر يكتب اسمه، ص٥٥.

٢ - أفق الحداثة وحداثة النمط، ص ٤٤.

(*) - الصادر في١٩٥٩.

وحيث لايزال الجدل قائما حول بعض المسميات وتداخلها مثل "قصيدة النثر" و"قصيدة الوزن" و"قصيدة التفعيلة" و"قصيدة الجملة"، و"الشعر الحر" و"الشعر المنثور" وغيرها من المسميات، يحاول أدونيس أن يحسم بعض جوانب هذا التداخل حين يصف ذلك الجدال بالصبياني والعقيم، ولايرى فرقا بين قصيدة النثر وقصيدة الوزن إلا بما يتفجران به من معاني الكشف والرؤيا، وما يطفحان به من دلالات التجاوز، والاختلاف، وذلك من خلال قوله: «إن قصيدة النثر مثل قصيدة الوزن شكل تعبيري، الأساسي هو فيما يفصح عنه هذا الشكل، وليس فيه بحد ذاته... ما يجب التركيز عليه إنما هو الابداعية»(١) أي الخصوصية الفنية الخلاقة التي تميز شاعرا عن شاعر آخر، فالشاعر يتخير أشكاله، وله الحق في تغييرها بما ينسجم مع رؤاه وتصوراته، المهم هو المعنى الجوهري الذي يمتاحه المتلقي من هذه الرؤى، «وهكذا لاتكون الحداثة الشعرية جمالية وحسب.... بل تكون تغيرا شاملا يفتح طرقا جديدة لتغيير الفكر والحياة والانسان»(٢) حتى نتمكن من التعامل مع معطيات هذه الحداثة في مجالها الأرحب بقصد اثارة الأسئلة، وليس بقصد البحث عن أي الأسئلة التي بإمكانها أن تستوعب ثقل الاشكالية، لأن باستيعاب السؤال لها تكون قد انتهت هذه الحداثة.

---

١ – حوار مع أدونيس، أجراه: محمود الراشد مجلة أوراق الصادرة بلندن، ع ١٤ /١٩٨٤، ص ١١.

٢ – نفسه، ص ١٤.

الفصل الثاني

تجليات الحداثة في الوعي العربي

- ١ - عقدة التراث وصدمة الحداثة
- ٢ - موقعة الحداثة
- ٣ - حركية الحداثة الشعرية

١ - عقدة التراث وصدمة الحداثة

أ - الأنا الأعلى للتراث

يشكل التراث بكلياته المادية والمعنوية حضورا دلاليا وكينونيا في الوعي النقدي والفلسفي الحديث. ولعل مايميز حضوره هذا هو نوعية الأسئلة التي يثيرها بوصفه معطى حضاريا كليا، غير مجزئ. والكلي هو الجوهري المتحرك، الخاضع دوما لجدلية التحول والاستمرارية والتطور. وبذلك يظل حضورا حيا، ونابضا فينا. ليس بدافع الحاجة أو الضرورة، أو بوازع ديني أو ايديولوجي، ولكن بوصفه «ذلك الكيان المنسجم مع نفسه، والذي يمتلك قدرة على تحريك الواقع المعاش أدبيا وشعريا»(١) وحتى لانقع في الفهم التقليدي الذي لايبتعد عن "وجدان" القديم على اعتبار أنه منبع للالهام؛ إذ لايمكن استحضاره، ابداعيا، بقدر ما يمكن استرجاعه، تذكريا، أو ما يمكن أن نطلق عليه: اقترانا عبر مصفاة مراحل التداعي. نقول بأن القديم يظل في حيز المتراكم بينما يبقى التراث قوة اثارة وتجدد.

وتبعا لذلك يجب أن نفرق بين أن يكون الماضي ذلك المعطى الجمالي لديمومة إبداعية متحركة، ومستمرة بدافع من قوة التحول «ماضي الحداثيين» وبين الماضي من حيث هو سكوني لايوحي إلا بثبوتية معاييره المغلقة «ماضي السلفيين» غير أن القصد من ذلك ليس استبعاد معطيات التراث. فمثل هذا الزعم ينافي «الاعتقاد بأنه على قدر مايجب توجيه الحاضر بالماضي يجب كذلك تغيير الماضي بالحاضر»(٢) ومثل هذا التكافؤ لا يسعى إلى تغليب الحداثي على التراثي، أو ربط اللاحق بالسابق واخضاعه له، وإنما هي رغبة في اعتبار الجديد مكملا للقديم بشرط أن يكون جديدا بالفعل، أو على الأقل يحمل مؤشرات الجدة والجدية. ولعلّ الأمر الذي دفع

---

١ - حنا عبود: القصيدة والجسد، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، ٨٨ ص٢١٣.

٢ - ت. س اليوت وآخرون: الشعر بين نقاد ثلاث، تر: منح خوري، دار الثقافة، بيروت ص ٧٧.

بأدونيس إلى ضرورة التمييز «في التراث بين مستويين: الغور والسطح. السطح هنا يمثل الأفكار والمواقف والأشكال. أما الغور فيمثل التفجر، التطلع، التغير، الثورة، لذلك ليست مسألة الغور أن نتجاوزه بل أن ننصهر فيه. لكن لانكون أحياء مالم نتجاوز السطح. ذلك أن السطح متصل بالواقع والفترة الزمنية أي بتجربة تاريخية معينة. بينما يتصل الغور بالانسان، كإنسان، الغور مطلق، أما السطح فتاريخي»(١) ومن ثمة يشكل التراث قيمة انسانية تقترن بالوجدان الحضاري، وتتصل بإمكانات الفرد المتحققة أو التي لم تتحقق بعد. فهو ليس مجرد رصيد مادي نغترف منه معارفنا متى شئنا وكيف شئنا، ولكنه أيضا رصيد روحي ومعنوي يجب أن نتخذ ازاءه مواقف مختلفة، وضمن منظورات مغايرة «فالتراث ليس النتاج كله الذي انتج في الماضي وإنما هو الطاقة الابداعية التي تجسدت في منجزات لا تستنفد بل تظل فعالة، متوهجة وجزءا من حركية التاريخ ومن هنا، ليس التراث كتلة موجودة في فضاء اسمه الماضي، وعلينا «العودة» إليه، و«الارتباط» به، وإنما هو حياتنا نفسها، ونمونا نفسه، وقد تمثلناه ليكون حضورنا نفسه، واندفاعنا نفسه نحو المجهول»(٢). وهكذا تنصهر الأنا في النحن على مستويي الواقع والحلم لتصير الذات امتدادا لضميرها الجمعي من دون الارادة الفاعلة في تداخل تناصّي : تناصّ الوعي الذي يعيد للعصر توازنه وتناصّ الوجدان الذي يستمد قوته من الحياة الباطنة العامة، غير أن الفرق يكمن في طريقة إدراك هذا الوعي، والاحساس بالزمن.

---

١ - زمن الشعر، ص ١٦٨ و ١٦٩.

٢ - أدونيس: كلام البدايات دار الآداب، بيروت ط ١/ ١٩٨٩، ص ٤٥.

وإذن فيجب تقديم التراث على أساس أنه مرسلة، خطاب مفتوح، ومن ثمة استدعاؤه بماهو متصور ذهني لايقع في حدود "الهنا" أو "الهناك" أو "الما قبل" و" الما بعد" ولايرصد في لحظة زمنية حيث هو رفض دائم للتموضع والتمركز «انه تراث وليس ميراثا، ليس مالا، وبضاعة، ومخطوطات، يتوارثها الجيل عن أبائه ويورثها أبناءه. ذلك هو الميراث، ذلك هو المنقول وأما التراث فهو مالم ينقل بعد، مالم يكن هناك لينتقل إلى هنا... إنه التراث غير الموجود حقا. ولايوجد إلا كلما تفكرت به، كلما استطعت أن تكتشفه في ذاته»(١) ولايمكن تحقيق ذلك إلا من خلال فض المؤسسات الميراثية ومساءلة الكون التراثي بوصفه الممكن الذي لم يتحقق بعد. والبحث عن المسافات الممحوة في فضاء هذا الممكن، أي البحث عن الوجه الخفي للتراث. فهو ليس كلا سلبيا، وإنما هناك زوايا عميقة مجهولة في حفرياته لم تكتشف بعد أو لم تضاء. ولذلك «فالتراث في الوعي العربي المعاصر لايعني فقط" حاصل الممكنات التي تحققت بل يعني كذلك "حاصل" الممكنات التي لم تتحقق، وكان يمكن أن تتحقق. انه لايعني «ماكان» وحسب بل أيضا، ولربما بالدرجة الأولى، ما كان ينبغي أن يكون»(٢). ومع ذلك فإن اكتشاف الكينوني في تراثنا العربي يحتم ضرورة التحرر من الموروثات المعيقة لحركية تراثنا وفاعليته التي لم نكشف عن جوهريتها الفاعلة باتجاه البناء الدائم، والذي يرفض التموضع أو الخضوع لندخل في صميم جدلية العصر التي تقفز بالفكر الابداعي نحو خوض تجربة اللامعقول ضمن مايتفجر به الواقع من مدى اختراقي / فوضوي وماتتمتع به الذات من طاقة استيعابية لفوضى الذات، وفوضى العالم.

---

١ – مطاع صفدي: استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية / مركز الانماء القومي، بيروت ط ١ /٨٦، ص٢٤٥.

٢ – محمد عابد الجابري: "التراث والحداثة" دراسات ومناقشات المركز الثقافي العربي/ بيروت الدار البيضاء ط ١٩٩١،١، ص٤٧.

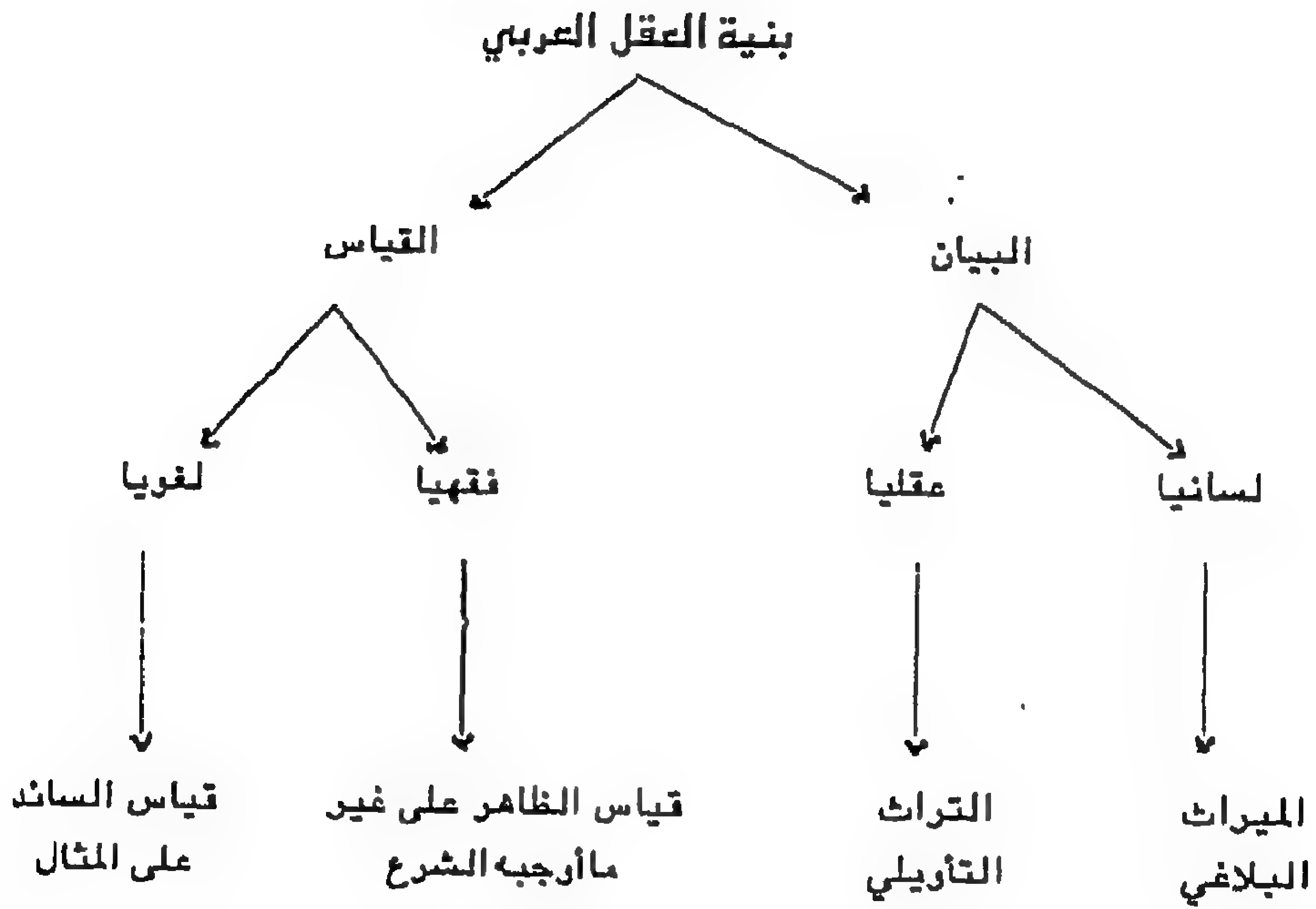
إن ما يمكن ملاحظته هو أن اشكالية التراث في الوعي العربي، قد استعيدت النهج القديم نفسه الذي طرح في ضوئه. أي أن مسألة التراث عادت لتكرر أسئلة الماضي بصيغته الجاهزة، دون أن تعيد صياغة أسئلتها ضمن فضاءاتها الحداثية، المنبثقة أساسا من واقع منتجاتها الفكرية والأدبية، وانطلاقا من قيمتها المستمدة من قناعتها الابستيمولوجية والتأملية. ولعل من أهم عوامل ذلك، وأكثرها تأثيرا هو تداخل المصطلح بالإيديولوجي عوض أن يتفاعل مع حركية الابداع.

لذلك لم يمنحنا "اشكال التراث" إلا ما احتوى في داخله من تحديات عديدة ومتمايزة، في وقت نحن في أمس الحاجة إلى أن تتيح - هذه الاشكالية - الفرصة لنفسها بتحقيق مسعاها من خلال رجحان الاستشراف على السائد أو الراهن.

وبذلك فقد كانت النهضة بمثابة ردة فعل قومية، صاحبتها موجات معادية للاحتلال تمخضت عنها البواكير الأولى لإحياء التراث بدافع من نهوض "الأنا" العربي في مواجهة "الآخر" الغربي. ويبدو أن النهضة اكتفت بإعادة التراث من حيث كونه مجرد ركام، وليس بوصفه مجموع مواقف ورؤى انسانية وحضارية متكاملة، والأجدى أن نستبعد حضور التراث كـ "دال" ثابت ومستقر وألاّ نستحضره إلا بوصفه ذلك «المدلول» الدائب الحركة، ولانكتفي بإضاءته ومقاربة مفهوماته بل يجب استيعاب كلياته الجوهرية، وتمثلها في واقعنا الابداعي والفكري.

والواقع أن استيعابنا للتراث يستدعي تحديد الرؤية والمنهج اللذين يتحدد في ضوئهما علاقتنا بهذا التراث، ووعينا له، وفهمنا إياه. فكيف نستوعب تراثنا في أفق جديد؟ وكيف نوظف هذا الاستيعاب في ممارساتنا الحضارية بشكل مغاير؟.

لقد ظلت البنية التحليلية للعقل العربي تستند إلى منطق البيان (لسانيا وعقليا) وإلى القياس (فقهيا ولغويا) بحيث أصبح «القياس في شكله الميكانيكي ذاك العنصر اللامتغير (الثابت) في نشاط بنية العقل العربي، العنصر الذي يجمد الزمان ويلغي التطور ويجعل الماضي حاضرا باستمرار في الفكر والوجدان ليمد الحاضر بـ «الحلول» الجاهزة»(١) إلى أن أضحى بمثابة الثابت البنيوي للعقل العربي. ويتشكل على النحو التالي في هذه الرسمة:



---

١ - الجابري: «نحن والتراث» قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي / المركز الثقافي العربي ١٩٨٦.

بهذه النظرة الأحادية التي تحيل الظاهر إلى الباطن «قياس الغائب على الحاضر» أي قياس المستقبل المجهول على الماضي المعلوم، تكون النظرة القديمة للنص الأدبي وماتبعها قد غيّبت كثيرا من الخصائص الجوهرية للتراث الذي ظل في وعي السلفيين رهين الحكم المعياري الذي يرجح الأولوية لسلطة النص: سلطة / أصول، سلطة / ماضٍ مكرور، بحيث ظلت «القراءة السلفية للتراث، قراءة لا تاريخية، وبالتالي فهي لايمكن أن تنتج سوى نوع واحد من الفهم للتراث هو: الفهم التراثي للتراث؛ التراث يحتويها، وهي لاتستطيع أن تحتويه لأنها التراث يكرر نفسه»(١)؛ ذلك بأن السلفيين الذين اشتغلوا بالأدب والفقه دأبوا على منطق الأسلوب الواحد وتوارثوه. إما لعجز في الرؤية وإما لقصور في المنهج، فكانوا يكتفون بالجزئيات الظاهرة ورصد التراكمات الكمية / التاريخية دون التوغل في فهم العلائق الداخلية لجمل الوقائع، وانعكاساتها على الوعي، والفكر والإبداع. أو لأن طرائق المنهج التي سادت العصر - أنذاك - لم تحتو في داخلها الآلية الاستقرائية التأويلية؛ ذلك بأنه لايمكن أن نظلم عصرا بطلب استيفاء شروط العمل السائدة في الراهن. وشئ طبيعي أن يكون الأمر كذلك، وإلا لما كان لروح تطور المناهج طعم المقاربة الذوقية في مراحل تقبلها.

وتكاد الدراسات تتفق على رؤية تنحصر في ترسيخ الأصول والنظر إليها من زاوية البعد الظاهري، الذي انتج أشكالا متكررة من المعرفة استبعدت الحس التاريخي من حيث كونه ادراكا للمحدود من الزمان واللامحدود منه. ومن ثمة تضاءل وعي الأفراد بأهمية التاريخ الجوهرية في وصل الصلات بين الأجيال. واشتغل التيار السلفي - هذا - في تكريس مفهوماته السائدة، والصادرة أساسا عن الأنظمة الفقهية وبالتالي «فقد كان الفقهاء منشغلين في تقعيد التراث، أي تحويله إلى قواعد ونمطية شعائرية وأنظمة سلوك جماعية واقعية يومية ثابتة... غير أن صراع أجهزة الانتاج المعرفي (أي البيان «البلاغي» والبرهان والعرفان) كان يميّز الانتاج

---

١ - المرجع السابق، ص١٣.

الفلسفي بذلك الاستقطاب الحاد بين مصطلحية العقل والنقل، فيبقى بذلك على شعلة جدلية المثاقفة والمشاكلة مشتعلة فيه، تزرع بذور القلق بين الاتباع والإبداع»(١) وهذا هو اللهب الذي حرك أسلافنا، لهب السؤال الذي ينبغي أن نتواصل معه، على الرغم من أننا أمام نمطين من السلفية: نمط السلفية الموغلة في المحافظة على التراث [الميراث] واغلاق باب الاجتهاد فيه. ونمط آخر قائم على التفاعل معه بوصفه خطابا مفتوحا، غير أن الآلية المستعملة تكاد لاتبعده عن الصفة «المنقولة» الأمر الذي أبعدها - نسبيا - عن مساءلة التراث لإعادة بنائه وفق ما يقتضيه الراهن، حتى يكون مستساغا من أجل تخطي الكينونة.

وقد حاولت المادية التاريخية أن تكون البديل الجوهري لسؤال جديد يرتقي بهاجس التراث إلى الأفق الخاص بنتاجنا المعرفي، وجهازنا التحليلي أي، إلى مستوى من الوعي، والاستقراء التاريخي يتجاوز البنيات المعرفية السالفة التي انتجت معرفتها بتراثها في ظل معطيات محدودة. غير أن البديل الثوري الذي كان يجب أن ينبعث في ضوئه تراثنا من حيث علاقته بمنتجيه، ويعكس - ضمن قوانين الحتميات الطبيعية لتغير المجتمعات - صيرورة الفكر التحرري ظل مجرد امكان، على اعتبار أنه أحدث القطيعة مع الممارسات المتعصبة والتي ظلت تختزل صورة التراث في الجانب الغيبي، والمثالي والقدري، عوض أن يكون نافذة للتفاعل المعرفي.

لقد تصور حسين مروة المادية الجدلية مثالا أعلى لقراءة التراث القومي والفكري، وتمثله بوعي حضاري، واستلهامه بروح العصر ومن ثمة جوهر اكتشاف علاقته بالفكر الحديث. وفي اعتقاده «أن المنهج المادي التاريخي وحده القادر على كشف تلك العلاقة ورؤية التراث في حركيته التاريخية، واستيعاب قيمه النسبية، وتحديد مالايزال يحتفظ منها

١ - مطاع الصفدي، استراتيجية التسمية، ص ٢٥٧

بضرورة بقائه وحضوره في عصرنا كشاهد على أصالة العلاقة الموضوعية بين العناصر التقدمية من تراثنا الثقافي وبين العناصر التقدمية من ثقافتنا القومية في الحاضر»(١) وهي الرؤية التي تنظر في علائق بنيات الفكر العربي الاجتماعية والتاريخية وتحاول تمثل واقع التراث الثوري وعناصره التحررية، ورفض الموقف الايديولوجي الذي يعمل على تحويله عن واقعيته التاريخية بكل تفاعلاتها ليدفعه إلى الاستلاب ويجرده من محتواه الحضاري والانساني.

كما يطمح المنهج الجدلي إلى رفض علاقة التماثل (تماثل الماضي / الحاضر) لأنها لاتنتج معرفة جديدة ولكنها تقضي إما بإعادة انتاج المفاهيم السابقة وإما باسقاط المعرفة الحاضرة على المعرفة السلفية. بينما تقوم العلاقة هنا على التطور التاريخي الذي يستمد قيمته من مبدإ حتمية التحول.

غير أن ابراز المحتوى الكينوني لتراثنا، ووصله بالمحتوى الدلالي لثقافتنا المعاصرة، لم تستوعبه الرؤية التاريخية الجدلية التي سرعان ما تحولت إلى «سلفية ماركسية» تتبنى هذا النهج على أنه مثال «أعلى للتطبيق وليس محاولة» فعالية لفعل القراءة. «لأن الفكر اليساري العربي المعاصر لايتبنى في – تقديرنا – المنهج الجدلي كمنهج لـ (التطبيق) بل يتبناه كـ (منهج مطبق)»(٢). ولاشك في أن ذلك يعود إلى قصور في المنهج الماركسي الذي أثبت فشله في ظل مستجدات النظام الجديد للتكوين البشري، فهو لم يتعد كونه مجرد قوالب نظرية، غيّبت الحوار بوصفه مؤشرا فعالا لتحريك آلية الفهم اليقيني للتراث على اعتبار أن الحوار مع الماضي «يستدعي تأويله من حيث هو طرف آخر، أشبه بالأنت، ولكن دون أن تكون العلاقة به ومعه سجالية صراعية على طريقة الجدل الهيغلي أو الماركسي»(٣).

١ – النزعات المادية في الفلسفة العربية الاسلامية، ج ١، دار الفارابي بيروت، ط ١، ١٩٧٩، ص ٧.

٢ – الجابري: نحن والتراث، ص١٥.

٣ – ينظر: مطاع الصفدي: استراتيجية التسمية، ص ٢٣٤.

لعل انتقال الفلسفة النقدية المعاصرة من واقع البحث عن الشيء إلى ضرورة البحث فيه، ومن تفسيره إلى إثارة السؤال من حوله، أي، إلى تأويله: لعل مثل هذه النقلة، كانت قد جردت النظرة الحديثة إلى التراث من محتواها الوصفي والتفسيري، واتجهت بها نحو (فن الفهم) أو (فن التفكير) التأويل الذي يعمد إلى إلغاء أية أسبقية أو أصولية وجعل التراث في فضاء من إعادة الكشف.

والحقيقة أن النقد الحديث، تمكن من اقتباس خصوصياته المعرفية من «نظرية التأويل التي كان مطمحها الأساسي يتمحور حول إعادة اكتشاف العلاقة الكينونية بين الوعي والتراث بشموليته الإنسانية، وعمقه التاريخي (...) بين أن يكون موقف المؤول ناقلا ومفسرا للماضي، وبين أن يكون سائلا ومحاورا. فالمؤول لايرث ميراثا ولكنه يستحضر تراثا»(١) ويذهب فيه إلى مساءلة الأصول والأنظمة عن طريق تفكيك البنيات القديمة للفكر العربي في ضوء ماتولد عن الأنظمة المعرفية الحديثة. وتبعا لذلك تكمن أهمية التأويل ضمن طرائق التفكير في اللامفكر فيه، واللامؤول، واللامقروء ولكن ليس بالقراءات الماضية التي أعادت الأصول، وإنما بالوعي الحداثي الذي يستنهض القوى الفاعلة التي خلقت تلك الأصول، ويتحد بالفعل الانبعاثي الذي يخلق التراث من جديد.

وليس من شك في أن مثل هذه القراءة لاتخالف المقاييس والمعيارية، وتنفي كل تجريدية أو ذاتية، هي بالأساس موقف يميّز سؤال المؤول للتراث موقف يخصّ الإنسان أمام تاريخه الشامل، وكشخص من حيث هو ذو هوية اجتماعية معينة يتوجه إلى تراثه هو بالذات فالعلاقة بالتراث تتجاوز كل موضوعية أو ذاتية التي تجمع الوعي به ضمن سؤال المسؤول عن تراثه في ظل البحث عن الكينونة المستقلة للفرد المفكر والفرد المبدع(٢) تلك هي النظرة الداعية إلى اللاتطابق، حتى لاتكون الإبداعات والفنون برمتها، تنويعات على الماضي.

١ – المرجع السابق، ص ٢٤٩.

٢ – ينظر المرجع نفسه، ص٢٤٧.

ب - موقف الوعي من التراث

إن التراث يطرح اليوم على أكثر من مستوى وفي أكثر من اشكالية، ويحوم التساؤل حول مؤشراته التي لم تفصح بعد عن كل امكانياتها في تجاوز عتبة المنقول. إلا أن البحث في أشكال هذا التجاوز، يبقى يشكل جدلا معرفيا أمام سؤال لايعد بأي جواب: هل ننطلق من روح العصر في فهمنا للتراث؟ أم من التراث ذاته؟.

لابد من أن تكون المسألة مسألة حاضر قبل أن تكون مسألة ماض؛ ذلك أن الفكر الحداثي يسعى إلى تجاوز البنى الجاهزة للمعرفي الماضوي، ليس من أجل تعويضه بالمعرفي الحداثي، وإنما بغية انشاء علائق جديدة تصل الماضي بالحاضر عبر جدل كينوني مستمر. «وحين نقول الماضي، فإننا نعني تحديدا، تجاوزا لتصورات معينة للماضي، أو لفهم معين، أو لبنى تعبيرية معينة، أو لعلاقات معينة، أو لمعايير، وقيم معينة، ولايعني اطلاقا أننا ننفك وننفصل عنه، كأنه أصبح عضوا ميتا زال وتلاشى. فهذا محال عدا أن القول به جهل كامل، لا بالماضي وحده، بل أيضا بطبيعة الانسان، وطبيعة الابداع»(١) على اعتبار أن الماضي ليس دائما في حكم «الذي كان» بقدر ماهو امتداد دلالي للذي ينبغي أن يكون.

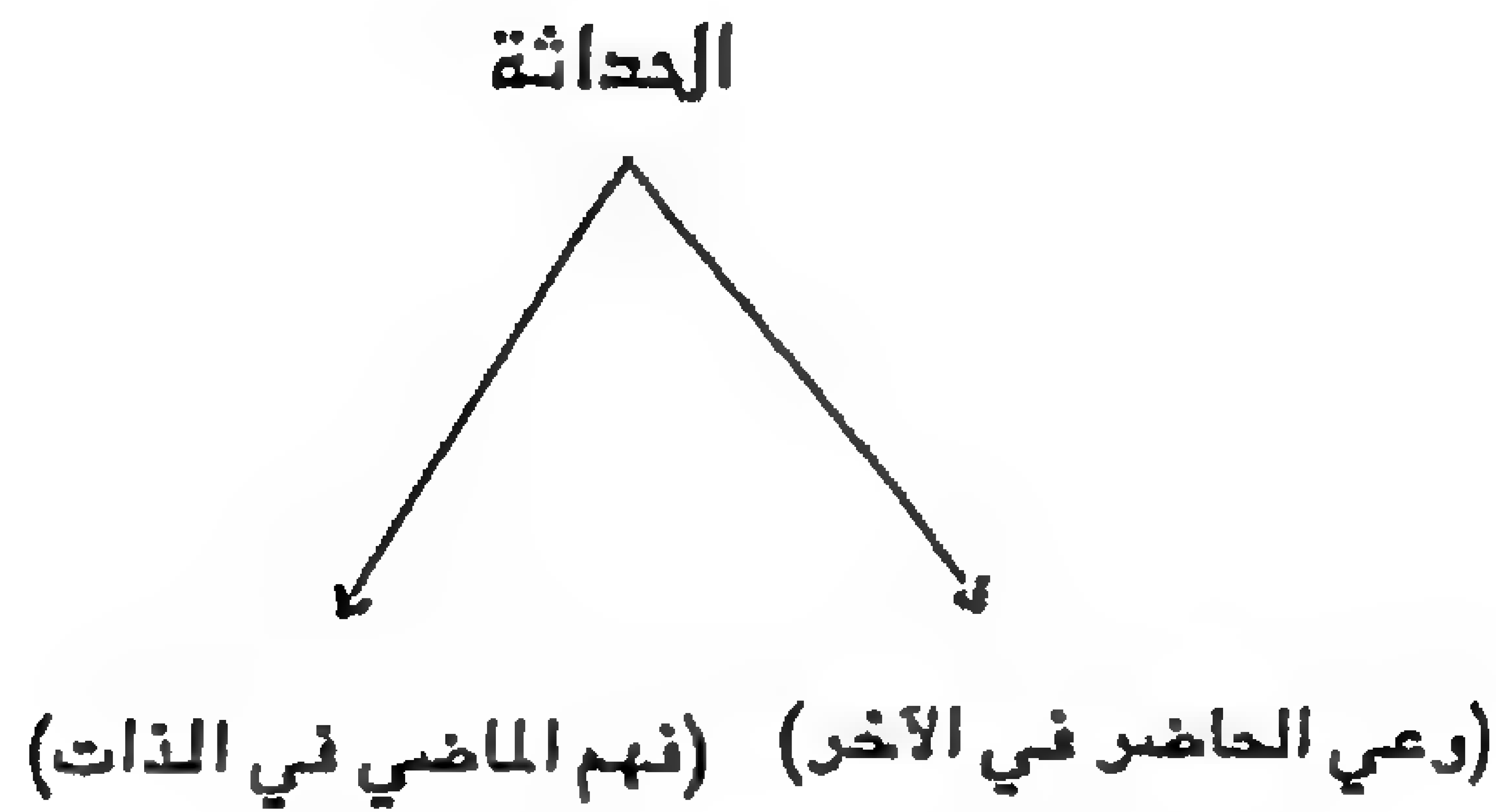
والواقع أن مثل هذه التصورات تحتاج إلى وعي نقدي ورؤيوي يمكنها من ترسيخ اقتناعها المعرفي في طرح السؤال البديل، على أن لا يفهم من هذه العبارة استبدال نمطية معيارية بنمطية أخرى، وإنما المقصود هو تحقيق القطيعة الابستيمولوجية التي لانتصور معها عودة الثابت الأزلي لبنية العقل العربي، وذلك حين يتم هدم هذا الثابت المنحدر إلينا من عصور الانحطاط، واسقاط الفهم المقرر مسبقا، بانتاج مفاهيم جديدة تنقل التراث من الموروث الذاكري إلى واقع اكتشافه من جديد، من التلقي إلى المساءلة، والاستفهام، واستنطاق المسكوت عنه وذلك عن طريق الحدس

---

١ - أدونيس: كلام البدايات، ص ٢٤٤.

الاستشرافي بوصفه «رؤية مباشرة ريادية استكشافية تستكشف الطريق، وتسبّق النتائج وسط حوار جدلي بين الذات القارئة والذات المقروءة»(1).

ان قراءتنا ماتزال تعاني فراغا منهجيا ورؤيويا، نظرا لغياب الرؤية التحليلية، وارتباك الفكر العربي أمام ثقل التراث وعدم المقدرة على مساءلة حيثياته. وهكذا تكون اشكالية الحداثة هي بالدرجة الأولى اشكالية وعي مزدوج: وعي الحاضر، وفهم الماضي.



فعلى الرغم من تصادم الذات مع الآخر، إلا أنها لم تعه، ولم تع ذاتها. فظلت مرتدة إلى «السلف» ولم يكن باستطاعتها تجاوز كل بنياتها المفهومية السابقة وتحول الآخر مرآة لذاتها «لذلك اقتصر الحوار النهضوي العربي مع الغرب على علاقة تماه في ميراثه أو رفض كامل له»(2) ومن هنا تأتي صدمة الحداثة لتكون مبررا لكثير من المبدعين والمفكرين لرفض التراث والبحث عن الخلاص في المجتمعات الغربية، وإلحاقه بالتراثات الانسانية وهو الموقف الذي يسعى من خلاله يوسف الخال إلى تحقيق الثورة الممكنة التي تجد خلاصتها في الحضارة الغربية التي هي - بحسب تعبيره - «حضارتنا بقدر ماهي حضارتهم، ونحن لا قيمة لنا ولا مستقبل لنا، في العالم العربي، ان بقيت خارجها، ولم نتبنها من جديد ونتفاعل

---

1 - الجابري «نحن والتراث»، ص ٤٥.

2 - مطاع الصفدي: استراتيجية التسمية، ص ٢٦٥.

معها ونفعل فيها. إنها لنا - وهي نحن -»(١) ومثل هذا الموقف يقترب كثيرا من موقف جبرا ابراهيم الذي لايسعى إلى قلب المفاهيم الموروثة وإنما إلى إزاحتها واستبعادها تماما والاتخاذ من الفكر الأوربي نموذجا أعلى لكل حركة حديثة أو تدّعي الحداثة «علينا أن نرى حركة الشعر العربي الجديد متصلة بحركة الفن الحديث بأوربا - أوقل في العالم كله -»(٢) فهو لايفصل الإبداع الشعري الحديث عن مجموع حركات البعث الحديثة في أوربا وفي العالم، بل ويذهب إلى نفي معطيات التراث النقدي العربي بوصفها لاتلائم مشروعاتنا الحداثية في وصل رؤيويتنا الابداعية بالفن العالمي الجديد. من ذلك أنه - بحسب قوله - «من العبث أن نستشهد بالقدامى ونستند في أحكامنا إلى سوابق لن نجدها في كتب الأدب التي وضعت قبل بضعة قرون»(٣). غير أن مثل هذه النظرة السلبية ما تلبث أن تختزل التراث إلى حضارة ماض فقط بوصفه سجلا للأحداث التاريخية. وتبقى روح العصر لدى هؤلاء متعارضة مع مايدعوه أدونيس بـ «جوهر التراث» فإذ هو يؤكد على كونية التراث واعتباره جزءاً من هذه الكونية فإنه يعلن أن الموقف منه لايمكن أن يكون موقف قبول أو رفض إذ ليس لدى الانسان من خيار في قبول تراثه أو رفضه. أن مايجب تغييره هو فهمنا لهذا التراث، والمنظور الذي من خلاله نتطلع إليه ونمارس حكمنا عليه»(٤) ومانستخلصه من موقف أدونيس في سعيه إلى التواصل مع المعنى العميق للتراث، والانفصال عما لايشكل سوى بعض مظاهره الجزئية، هو التمييز بين البحث عن هذا العمق في علاقته بالتراث البشري والإنساني، وبين فهم التراث في مدلولاته الجديدة وتغيير طرائق الفهم والتلقي.

١ - ينظر: كمال خيربك حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر دار المشرق١٩٨٢، ص ٨٢ (ط ١).

٢ - جبرا ابراهيم جبرا: الرحلة الثامنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط ٢، ١٩٧٩ ص ٨.

٣ - نفسه، ص ٨.

٤ - المرجع السابق، ص ٨.

وإذ يبدو لدى بعض الباحثين أنهم منقطعو الصلة بتراثهم فإن اهتمام شعراء التجربة الجديدة بجوهر التراث من حيث كونه، مكونا ثقافيا وجماليا، يدخل ضمن الثقافة الإبداعية للشاعر الذي يرتبط به ارتباطا كيانيا، ويستلهم منه صفات الديمومة التي تتسم بالفعالية بحيث يغيب لديهم التراث «الأسطورة»(*) ويحضر التراث الرمز بحمولته الدلالية التي توافق سياقاتنا الشعورية والابداعية بدافع من استمرارية الوجود والوعي بمدركات العمل الفني ويصبح من شأن المبدع أن يحيا في كيان تراثه باقتناصه عناصر الرؤيا، وخصائص النماء والحضور، حتى تتعمق الصلة بوجدان «الماضي» ليس بوصفه صورة مطلقة للمثال، بل بماهو امتداد طبيعي لما هية وعينا وادراكنا. شريطة أن ندرك الفرق بين دلالة الاتصال به والانفصال عنه فبمقدار ما يكون التراث مضيئا، ودالا ومتحركا، بقدر ما يكون في استطاعتنا الغوص فيه ومساءلته بتجاوز مظاهره الخارجية إلى باطنه المعرفي والجمالي الأصيل.

٢- موضعة الحداثة

١- الوعي والقطيعة

إن الوعي بضرورة التحول، واستمرارية تطور طبيعة الأنواع والصيغ التطورية للمفاهيم، من شأنه أن يتيح الفرصة لبروز الكثير من التصورات والتحليلات، والخلايا المعرفية والمفهومية التي تجسد بفعالية روح العصر وحركية الفكر المعاصر. بيد أن هذه الخلايا لاتؤمن برابط يوحّدها بقدر ايمانها بالمستوى العميق لوحداتها، وماتتمتع به من قدرة على إحداث التغيير.

(*) - المقصود بالتراث / الأسطورة: عقدة التفوق التي يمارسها النص / النبوة، النص / الوحي فإذا كان الماضي ملزما بأن يكون الأكمل (عقائديا) فليس من الضرورري أن يكون الأكمل (جماليا).

وربما كانت الحداثة باعثا حقيقيا لهذا الوعي، وتمثيلا جوهريا لانوجاده، بوصفها دافعا لانبثاق الوعي المغاير الذي بوسعه أن يساير عمق التحولات، وحركاته الجذرية. وهذا لايعني استبدال الخطاب «الحداثي» بسلسلة الخطابات السابقة بعناصرها، وما تشكل ضمنها من رؤى ونظريات. أي استبدال حاجة اعادة البناء بحاجة الفهم المدرك للانتماء المرجعي. لأن مثل هذا الزعم يجر الحداثة إلى الثابت الزمني والسياقي الذي يختزلها إلى واقع، أو مناخ الحضارة التي أفرزتها.

ويبدو أن مايميز الحداثة لايكمن في تبادل المواقع والأدوار بين البنيات التقليدية والبنيات الحداثية، بل ان مايميزها بحق هو اخضاع كل ما يدخل في نطاقها إلى المساءلة المستمرة، والبحث الدائب، واستقصاء المتغيرات العميقة في حركية منبثقة على الدوام.

والحداثة من حيث كونها شكلا جديدا، لم تسلم من الالتباس: لا من حيث المعنى والدلالة وحسب، ولكن هذا الالتباس ينطبق أيضا على مستوى الرؤيا التي من خلالها يبحث الفكر العربي عن معادلات واحتمالات يكيف وفقها مشروع حداثة عربية. وهنا تدخل الحداثة منعطفا يجعل منها نموذجا كونيا، ومثل هذا التصور يعني نفي المحطات الاشعاعية وإلغاءها في الفكر العربي، وبالتالي التورط في الفهم الخاطئ لمضمونها الدلالي، ومحتواها التجاوزي والوقوع في مغالطة تقود إلى اعتبار الفكر الغربي فكر مساءلة، والفكر العربي فكر تقبل. الأول يعيد الاستكشاف ويتبنى المبادرة، والثاني يتلقى، ويستحضر ضميره ضمن إطارنشدان الميراث. وفي هذه الحال لايكون الوعي بالقطيعة المعرفية وعيا «استيعابيا» يعي ويستدل ويستقرئ، وإنما يتحول إلى «انقطاع» سلبي عن التراث تتحكم به آليات الغرب التي يسترشد بها الفكر العربي دون أن يلتفت إلى مساءلة العقل «وهكذا نقلنا المنجزات ولم نأخذ الموقف العقلي الذي أدى إليها»(١) وهو

---

١ - أدونيس: فاتحة لنهايات القرن دار العودة بيروت، ط ١، ١٩٨٠، ص٣٢٨. -

الجوهر الذي تفتقده الحداثة العربية. ففي الوقت الذي تسعى فيه المجتمعات الغربية إلى تحديث وسائل نقد العقل، يتراجع العقل العربي ويتعثر في مرجعيات دخيلة تفتك منه كينونته، ولايصبح إلا نمطا يستبدل بنياته بأخرى أكثر هشاشة من تلك التي اكتسبها في الماضي.

وفي هذا الشأن يسعى يوسف الخال إلى ربط مفهوم الحداثة بضرورة العودة إلى نقد العقل العربي، وهي مقاربة ابيستيمولوجية ترجع سبب الانحطاط إلى اختلال في النظام المعرفي على اعتبار أن «الحداثة هنا هي النظام المعرفي الذي تقوم عليه»(١) فالتقنية والعقل ليسا حدثيين، وإنما تكمن حداثتهما في عمق الرؤية الحدثية التي في ضوئها يتشكل العالم من جديد. ونحن لانكون حداثيين مالم نواكب صيرورة الأشياء في جوهر كينونتها. ولايكون الوعي الحداثي في مستوى هذه الرؤية «زيا أو شكلا خارجيا مستوردا، وإنما هو نتاج عقلية حديثة تبدلت نظرتها إلى الأشياء تبدلا جذريا وحقيقيا، انعكس في تعبير جديد»(٢) يتوسل لغة الممكن والمحتمل، ويكتسب طابع التعددية التي تحيل الحداثة إلى سؤال مفتوح يشتغل بدلالات يشوبها الغموض والغياب، والترقب.

وحينما يتعلق الأمر بسؤال الحداثة يصطدم الفكر العربي بكثير من الاشكالات والتحديات، لعل من أبرزها اشكالية الوعي الذي أنتجها، وأفرز معطياتها، وربما قد تجاوزها الآن. واشكالية الوعي الذي تلقاها في أجواء ملتبسة وغامضة. وفي خضم كل هذا، تزداد حدة التوتر بين نية الاستباق في مواجهة النموذج الذي تشكل بعيدا عن أطرنا المعرفية والحضارية، وبين محاولة ازاحة النموذج المسبق.

---

١ – ينظر: محمد جمال باروت: تجربة الحداثة ومفهومها في مجلة شعر: قضايا وشهادات (دورية) الحداثة 1، ص ٢٥٦.

٢ – يوسف الخال: الحداثة في الشعر دار الطليعة بيروت، ط ١، ١٩٧٨، ص١٣.

أما عندما يقترن الأمر بـ «حداثة» السؤال الذي يكتنه كثيرا من الدلالات والأبعاد، فإن الفكر العربي يجد نفسه أمام حقائق وتحديات لايمكن القفز عليها يمليها واقع التحولات السريعة والمستجدة في كل حين.

وفي كلا الأمرين، تبدو الحداثة في المجتمع العربي، إشكالية مفهومية جدلية لايمكن أن تستوعبها المقاربات النصية، ذلك بأنها تمثل فضاء شرعيا للتغيير. وتمتلك القدرة على تحويل الواقع، والأشياء والسلوكات. والمفاهيم انها منطلق ورؤيا وليست مفهوما «وهي جوهريا رؤيا تساؤل واحتجاج: تساؤل حول الممكن، واحتجاج على السائد، فلحظة الحداثة هي لحظة التوتر، أي التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع، وماتتطلبه حركته العميقة التغييرية من البنى التي تستجيب لها وتتلاءم معها»(١) وهي بهذا المعنى سعي دائم لاحداث التغيير النابع والجذري، وفق تصور مغاير وأسلوب مختلف يواكب الانبثاق المفاجئ، والمتنوع للأشكال، والأفضية والأزمنة، والتعابير، وتساير التحول الذي لايستثني واقعا، أو حساسية أو نظاما. ومثل هذا التصور يضع الحداثة في تماس مع المحسوس، والمعيش والمتخيل؛ كما يجعلها موصولة بأكثر من دلالة أو معنى.

إن سؤال الحداثة يتضمن بالضرورة سؤال وعينا بها «غير أن هذه المسألة مشروطة بالفعل المعرفي، لا بالانفعال الذاتي»(٢) حتى لاتتحول إلى موقف أنطولوجي يتماهى مع نزعات فردانية محايدة دون التفاعل مع كليات العقل في نتاجاته الفاعلة والممكنة. ولا يجوز لخطاب الحداثة أن ينكر على الأفراد تبني مشروعاتهم التأملية، ومواقفهم التأويلية تجاه معطيات الفكر، والفن، والواقع. ولكن ما يعيب هذه التوجهات هو افتقادها لقيمة المبدأ، وسقوطها أحيانا في الفراغ.

---

١ – أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص ٣٢١.

٢ – محمد بنيس: حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي ، المغرب، ط ١، ١٩٨٥، ص ١٣٢.

وهكذا تنشئ الحداثة وجودها بذاتها من عمق السؤال الذي يفجر المعنى ولايسميه. وهو السؤال الذي يقاربها ولايحتويها لأن مصادرها المعرفية هي التخطي والإنكشاف «وكون الانسان مركز الوجود وكون الفن خلقا لواقع جديد [...] الحداثة بهذا المعنى رحلة اختراق وانتهاك لاتنتي، ومشروع كشف وريادة لايهدأ. الحداثة هي، جوهريا، روح البحث والإكتناه في عالم بدأ فجأة جديدا بكل مافيه»(١).

لقد بدأت الحداثة العربية موقفا معرفيا من الحياة، ثم تجلت رؤيا. ومن ثمة حاول الوعي العربي استلهامها وتمثلها في أبرز سماتها المجسدة في «الفردانية» التي أعطت للفرد أولوية كبرى، ليس بوصفه شخصا، وإنما من حيث هو إنسان حرّ التفكير والإبداع، والتعبير وأتاحت له فرصة الابتكار والكشف ليختزل بذلك الكون في ذاته ويصير المحور، والمنطلق، والغاية.

وإذا كان بعض النقاد يرون بأن مثل هذا الموقف يحجب، ويخفي وراءه «الموقف الأنطولوجي - القيمي للحداثانية العربية بما فيه من غيبية وميتافيزيقية ورفض لليقين، والعقل ولكل فعل ثوري»(٢) فإننا لانلمس عبر رأي كهذا محاولة للكشف عن الجوانب السلبية والمرضية في الحداثة، وإنما يكتفي بجعل الحداثة العربية مجرد استنساخ للنزعة الحداثانية (مودرنيزم) التي أفرزتها موجة التضخم الذاتي، وقد أدت إلى استلاب الإنسان المعاصر، وولدت - بالتالي - لدى الإنسان العربي صدمة عنيفة على مستوى الواقع، والرؤيا، والفكر، والإبداع.

---

١ - كمال أبوديب: الحداثة / السلطة / النص، مجلة فصول ع٣/ م ٤ /١٩٨٤، ص ٣٧.

٢ - فاضل تامر: مدارات نقدية، ص ١٩٤.

فإذا كانت الحداثانية قد تعلقت ببعض المظاهر الجزئية، وأهملت – نسبيا – بعض العناصر الجوهرية فإن «الحداثة فعل شمولي كوني تخترق المألوف والمعتاد سعيا وراء تحقيق مقاربة أفضل للقانون الأمثل»(١) والتعبير الأسمى لتأكيد ماهية الوجود في ظل حرية صنع الكائن للكشف والرؤيا. وفي هذا الشأن ينبغي التمييز بين السياق الفعلي، والتداول الاصطلاحي لمفهوم الحداثة.

تبدو الحداثة في سعيها إلى التخلص من معوقاتها أقرب إلى «العقلي» وأبعد عن النمطي والسائد. وفي أثناء ذلك تبدو أشد ارتباطا وتطلعا إلى النموذج الأسمى، وبالتالي فهي فعل تطلعي «متمرد على ماهو واقعي من أجل البحث عن صيغة أقرب إلى القانون الذي مابعده قانون»(٢) وكأن الحداثة مشروع غير مكتمل أو أنه يبحث عن غاية اكتماله بعـــد .

وإذا كانت الحداثة العربية هي رفضا لماض يرتهن برؤيا الكمال وتجاوزا لحاضر لايمتلك قوة اكتماله في ذاته، فإنها – في منظور بعض الباحثين – بدت «غائبة عن حياتنا، وأنها تظل مشروعا نظريا مطروحا أمام المستقبل ليس إلا»(٣).

فهل معنى ذلك أن الوعي العربي لم يتمكن بعد من طرح سؤاله الحداثي؟ أم أنه لم يتحر أسئلته الجوهرية حول فعل الحداثة في أفق اصطدامنا بها؟ وهل نظر إليها من حيث هي نتاج مفاهيمي غربي خالص؟ أم على أساس أنها محصلة تفاعلية حضارية أفرزت صيغا تعددية في الفهم، والتأويل، والفن، والفكر والإبداع، والكشف...؟ أم هي القاسم المشترك بين هذا وذاك، وهي تساؤلات عميقة الدلالة، نابعة في أصلها من الاحتجاج على السائد، والاستفسار عن الممكن...؟.

١ – حنا عبود: مقاربة الحداثة /مجلة الناقد، ص٣٢.

٢ – نفسه، ص٣١.

٣ – فاضل تامر: مدارات نقدية، ص٢٠٢.

ب – مؤشرات اصطدام الوعي العربي بحركة الحداثة

لقد أدى تحرر العقل – مؤخرا – دوره التنويري من ميتافيزيقا التأمل الذاتي إلى تحرر الفكر النقدي، لدراسة ميدان المجتمع وقوانينه كما خرج عن نطاقه الضيق ليخترق حدود الطبيعة العامة التي تسيّر الحركة الاجتماعية، وبذلك تحققت انتصارات العقل في سعيه الدؤوب إلى التخلص من كل أشكال الموروث «الاسطوري» فتتغيّر اتجاهه «من فكر يهتم بالموضوعات وبالأشياء إلى فكر ينشغل بقضايا التفاهم بين الناس القادرين على الكلام وعلى الفعل»(١) وفي أفق هذا الوعي، تراجعت فلسفة الذات لصالح العقل التواصلي، الذي يعد بتحويل امكانات الأفراد من «العقلانية المعرفية الادائية إلى العقلانية التواصلية التي يسميها هابرماز – بعيدا عن كل غائية تنتظم داخلها المقاييس والأطر والعلاقات – بالاستعداد الذي يبرهن عليه الناس القادرين على الكلام والفعل، على اكتساب وتطبيق معرفة قابلة للخطأ(٢).

بذلك يجب أن يجدد العقل العربي علاقاته مع الأشياء بتجديد نظرته إلى الوعي والذات، ومن جانب آخر يسعى إلى امتلاك فلسفة مغايرة يوجه من خلالها ارادة المعرفة وارادة السؤال.

لكن العقل أو الوعي العربي الذي داهمته تلك التحولات، وأحدثت لديه صدمة عنيفة مع متغيراتها من جهة ومع ثوابته (هو) من جهة أخرى وجد نفسه في جدالية صراعية «كذلك الإنسان المشدود بين قطبين جاذبين بنفس القوة لايستطيع أن يتقدم ولايستطيع أن يتأخر ولايكف عن الحركة للخلاص من هذا الانشداد. هذا الانشداد المتناقض والممزق هو محنة الوعي

---

١ – محمد نور الدين أفايا: الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية الحدثية – افريقيا الشرق المغرب – ط ١ /١٩٩١، ص٢١٠.

٢ – ينظر المرجع السابق، ص٢١٢.

العربي، بكل ماتعنيه كلمة محنة من أبعاد مأساوية، ومن رغبة في الخلاص والخروج من الذات»(١) ويؤدي هذا الانشطار لايقف عند حدود الذات، وإنما يتصل أيضا بمعرفة هذه الذات ووعيها ضمن التاريخ الكلي للإنسان ومفرزات تحولاته عبر ثنائيات السلطة / الوعي، المعرفة / السيطرة، التوسع / العلم... «ووعي السيطرة، في أسبابها وآثارها، يدفع بإنسان المجتمعات التابعة إلى وعي مختلف يفتش عن زمن مختلف يبني فيه حداثة مختلفة، تصحح معنى التاريخ، من أجل دخول صحيح إلى التاريخ الانساني المفترض. وفي هذه الحدود، تكون المقاومة والبحث عن الذات مدخلا لأية حداثة محتملة»(٢).

تمثل هذه النظرة أحد المؤشرات الصدامية مع الحداثة بوصفها حركة عالمية من خلال انبثاق الوعي المغاير والبحث عن الهوية انطلاقا من البحث عن واقع مختلف، وتاريخ انساني ممكن. إلا أن مثل هذا الرأي يطابق المنظور القائل بكون الحداثة الغربية نموذجا كونيا. وهو مايجعل المجتمعات التابعة دائما في موقف المتخلف والمسيطر عليه. وبالتالي فإن رأيا كهذا يفرغ الحداثة العربية من مدلولها الحضاري ويحصرها في نطاق إيديولوجي / سلطوي تتحول معه العلاقة إلى عامل / معمول به بحيث لاتجد الذات خلاصها إلا في الآخر.

ويعتبر يوسف الخال أحد الذين يقرون هذه النظرة ويدعمونها بحجة الانتساب إلى الواعية الجماعية بحيث يصبح العالم الجديد عالم الجميع دون أن تفصل بين شعوبه حواجز أو حدود. هكذا يتوسل الخال خطابه الحداثي في مرآة الغرب آفاقا ورؤيا حين ينظر إلى الحداثة عبر الغرب

١ - ينظر أسيمة درويش: مسار التحولات قراءة في شعر أدونيس، دار العودة ط ١ / ١٩٩١، ص ٢٨.

٢ - فيصل دراج: الحداثة والوعي التاريخي، قضايا وشهادات، ص٨٥.

الليبرالي الذي يحضر في هذه النظرة بوصفه عالميا، وكونيا وشموليا، ويعود ذلك - بحسب الخال - إلى أن «الغرب نتاج العقل الذي يتميز بكونية وشمولية قوانينه»(١) وتبعا لذلك فإن الحداثة العربية تظل مرهونة بتلمس طريقها نحو العالم الحديث [الغرب] ولا يبقى من روح الفكر العربي سوى آليات التلقي والاقتباس.

وإذا كانت الحداثة بماهي مؤشر حضاري وتقدمي قد سعت منذ بداياتها إلى قصف البنيات الهشة بدافع من إعادة تشكيلها، فإنها مع ذلك لم تتوقف عن نشاطها التدميري. غير أن تجربة تحديث المجتمعات الموغلة في موروثاتها أثبتت فشل مشروعها في محاولة تكييف هذه المجتمعات ودمجها في صيرورة شاملة لفعلها واستمراريتها.

ولعل ذلك مايبرر كونها دائما في جدل حتمي مع عنف الحداثة وشراستها. وهنا تتخذ المواجهة طابع الارتداد إلى السلف باستعادة ترميزاته التقليدية في طابعها الثابت والمستقر دون أن تتطلع إلى إديولوجيا التغيير. وقد يدفع هذا الإنسان العربي إلى أن يتخذ شكلا من أشكال الهروب أو الرفض المطلق (اللاستيعابي).

وإذا كانت الهوة بيننا وبين الغرب - بحسب تعبير مطاع صفدي - تكمن في حداثته التقنية فإن سيميولوجيا الأشياء التي استوطنت كيان الانسان بتحويل خطابه التواصلي إلى مجرد «جدلية مابين المشاكلات» هي المعادل الموضوعي لحداثة الغرب. غير أن انعكاس ذلك على المجتمع العربي يبدو أكثر حدة بوصفه مجتمعاً غير التقني استغرق «في عمليات التماهي الكلي مع السياقات الترميزية لشكلانية التقنية، والواقع هو أن المشاكلة

---

١ - ينظر جمال باروت: تجربة الحداثة ومفهومها في مجلة شعر دورية قضايا وشهادات، ص ٢٤٥.

النهضوية المسيطرة في مختلف حقول التغيير عندما تتعاطى مع ترميزات المنتوجات التقنية ، فإنها تعجز عن اكتشاف حقول دلالاتها الأصلية في بنية مشروعها الغربي»(١) وهذا العجز هو مايؤكد أننا مازلنا لم نع بعد حقيقة الحداثة في بعدها الجوهري، أو أننا نعيش في حالة من الدهشة لم تؤد سوى إلى تراكم تقنوي.

وعوض أن يلتفت الفكر العربي إلى مساءلة ذاته، وتفكيك ثوابته البنوية، قصد اعادة بناء جديد لأفقه المعرفي، لم يلبث أن اهتز لرياح الغرب الحداثي دون أن يأخذ بالأسباب الجوهرية لفعالية الانتاج والتوجه، ودون أن يكتسب دينامية جديدة في الفكر والتحليل، وهو الأمر الذي أفضى إلى «كوننا شكلا في العالم الحديث، وبين كوننا جوهرا في خارجه (وهذا التناقض) يضطرنا إلى معاناه قضايا مجتمع قديم في عالم حديث، ومعاناه قضايا عالم حديث، في مجتمع قديم»(٢) ولسنا في حاجة إلى مزيد من توضيح هذا التناقض فالموقف يحمل دلالات من تمزق الوعي من جانب، وضبابية الرؤية من جانب آخر. كما أنه يحمل إشكالية البعدين لحداثة تتعثر في مجتمع طوباوي لم يتخلص من يوتوبيا الماضي (الذهبي).

وبينما يكمن البعد الأول في اعتناق الماضي بحجة المحافظة على الهوية والأصالة، يتلخص البعد الثاني في تبني مشروع حداثي « مستعار » يجهض باستمرار.

ضمن أفق هذا الطرح يمكننا استخلاص مايلي:

---

١ – ينظر: أنيسة الأمين، امراة الحداثة العربية (قضايا وشهادات)، ص١٠٨.

٢ – محمد جمال باروت: قضايا وشهادات، ص٢٥٤.

أ – لقد تمثل الفكر الغربي وجوده انطلاقا من وعيه لذاته على الرغم من الاختلافات التي يفرزها هذا الوعي. أما نحن فقد تمثلنا وجودنا انطلاقا من وعينا (لذاتهم) وتلك هي المفارقة في الحداثة العربية. انها لم تتمثل وعيها الخاص، لم تقرأ الآخر عبر الذات، وانما اكتفت بقراءة ذاتها عبر الآخر.

ب – ومن ثمة فإن غياب الحداثة العربية أو حضورها ليس مشروطا بتبني مشروعات العقل الغربي وآلياته، وانما هو مرهون بإعادة طرح أسئلتها النابعة من واقع مشكلاتها والشروع في مساءلة العقل العربي بإعادة تفكيكه ونقده.

جـ – وبالتالي فليست الحداثة مجرد استعارة لشيفرات الحضارة الغربية، أو تماهيا مع أشكالها، ومفرزاتها الخارجية، وانما هي حوار مفتوح مع ترميزاتها ودلالاتها المتعددة.

٣ – حركية الحداثة الشعرية

الحداثة شعرياً هي فعل وجداني وشمولي، يتحد بفعالية الرؤيا وهي حضور متجدد يرافق الروح المتوثب في استشراف حلمها المطلق. وبذلك يكون الشعر حدسا ابداعيا يستلهم ابداعيته من هاجس الخلق الأصيل. والشعر لايضيئ حياتنا وحسب، وإنما يتمّها من حيث كونه يكشف لنا عما تعجز عن تلمسه حواسنا، وينقل لنا تلك العوالم الجديدة التي نرغب فيها، وليست العوالم التي نراها على الدوام.

فإذا كانت الحداثة هي بداية الوعي بالتجاوز والاختراق، فإنها تنطوي على مجال للرفض الشمولي، والفعل الخلاق. ومن ثمة فهي لاترتبط «بالحدث» وانما هي قريبة «الإحداث» الدلالي الذي يستأثر بلحظات التوتر، والتحول باتجاه التغيير الكلي. وقد جرى في الاصطلاح الفلسفي أن «الإبداع أعلى رتبة من التكوين والإحداث. فالتكوين هو أن يكون من الشيء وجوذ مادي. هو اخراج المعدوم من العدم إلى الوجود [...] والاحداث

أن يكون من الشيء وجود زماني. أما الابداع فأقدم منهما، لأن المادة لايمكن أن تحصل بالتكوين، والزمان لايمكن أن يحصل بالاحداث لامتناع كونهما مسبوقين بمادة أخرى وزمان آخر[...] فالابداع اخراج الشيء من العدم إلى الوجود بغير مادة »(١) والابداع الشعري هو إضافة وحضور دائم لطبيعة ثانية مبتكرة ومحتملة.

ولكي يكتسب الابداع وجوده، عليه أن يتجاوز آلياته الانعكاسية نحو الانفتاح على تلك اللغة الحلمية في تفجراتها التي تبتدع حالاتها، وعلاقاتها في حركية جدلية توالدية. ومن ثمة اعتبر هيدغر اللغة «أكثر المشاغل براءة »(٢) ذلك أن مهمتها «أن تجعل الموجود موجودا منكشفا بالفعل وأن تضمنه من حيث هو كذلك. وفي اللغة يمكن التعبير في كلمات عما هو الأخفى كما يمكن التعبير عن الغامض والشائع والمتداول »(٣) وتلك هي معضلة اللغة التي تجعل الشعر يتحد بفعل التعرية. أن يعري الأشياء لكي يسميها، ويعيدها إلى سماتها وخصائصها البدئية، لكي يكشف عن كينونتها، وكل ذلك لايحدث إلا في عالم اللغة التي هي جوهر كل كينونة.

تبحث حركية الابداع إذن في القوى الكامنة فيه. هذه القوى هي التي تمنح الشاعر تواصلا أعمق مع وجدان الضمير الجمعي في تفاعلية خلاقة يستمد منها ينبوع الرؤيا.

---

١ - ينظر: أدونيس تأصيل الأصول -دار العودة - بيروت، ط ١ /١٩٧٧، ص٢٤٣.

٢-٣ - مارتن هايدغر: في الفلسفة والشعر، تر: عثمان أمين، الدار القومية القاهرة، ٩٣/ ص٨٤.

وليس من شك في أن مثل هذه الحركية تقتضي واقعا تأمليا تنصهر فيه كينونة الإبداع الحداثي بوصفه مشروع تساؤل حضاري مغاير ذا أبعاد مستقبلية. وتبعا لذلك فإن الإبداع «هو نتيجة تعارض وانقطاع بين الواقع القائم وطموح الذات (الفردية والجماعية) إلى واقع غير متحقق. لذلك فإن كل تعبير فني هو حركة توتر بين راهن ومحتمل»(١) عبر ديمومة جدلية تستوعب صيرورة العلاقات بين مستويات النص ودلالاته، ومتغيرات الواقع ومتناقضاته.

إن الابداع الحديث هو أيضاً وليد الوعي المتعدد الذي يمنح النص ثراء وفعالية، ويدفع به إلى فضاء الممكن والدلالة، والسعي إلى القبض على المتناهيات، وماليس بكائن أو ماهو في حالة من عدم الامكان. وهذا التصور الذي يتاخم صفة اللاوعي / الحلم، يبحث عن اكتناه جمالي يشتقه من صيغ متعددة غير متشكلة ولا متبلورة. وانطلاقا من ذلك فإن «الخطاب الشعري لم ينطلق من «الحداثة» كإشكالية مكونة، بل كإشكالية تتكون وتجرب باستمرار، ومن هنا تأتي أهمية مقاربتها داخل الوعي الجمالي - الشعري الذي نهضت فيه»(٢) واكتناه خصائصها ومفارقاتها من خلال اختلاف آفاق التطلع والكشف، وتباين أساليب هذا التطلع ونتاجاته الرؤيوية التي تنوعت بين الثورية التغييرية، والسريالية الصوفية، ودحض الواقع ورفضه، ومحاولة تخطيه إلى جوهره، عبر مفارقات تأملية توحدها الرؤية الكشفية.

---

١ - خالدة سعيد: حركية الابداع، دار العودة، ١٩٧٩، ص ١٣.

٢ - محمد جمال باروت: مقاربة للبنيات الجمالية - الشعرية في الخطاب الشعري الحديث في سورية، مجلة الموقف الأدبي، ع ٩٣ أ سنة ١٩٨٧، ص ٨٧.

أ- الرؤيوي الكشفي

١ - رؤيا الخلاص

وهي المخاض الانساني الأليم الذي رافق رحلة الانسان في بحثه عن الخلاص. ولايتأتى ذلك دون الحلول في اللغة. والحلول في الصيرورة التاريخية، والانتماء إلى معنى الإنسان ولايمكن أن تكون الرؤيا مجزأة، ذلك أنها في جوهرها شمولية، انصرف بفعلها المبدع من التعبير عن وجدان الأنا إلى التوحد برؤيا الكون (وجدان الإنسان).

إنّ الذات وهي تحدد اختيار وجودها فإنما من شأن هذا الاختيار أن يرمي إلى الكشف الحقيقي لهذا الوجود بكيفيات متفاوتة تكون غايتها الفاعلية الهادفة بتجاوز راهن الحال إلى واقع الممكن من خلال النظرة الفاحصة للتفكير الانساني لتجديد مكاننا في الكون.

ولكن القول بثمرة المعتقد المذهبي من شأنه أن يخلق التناقض بين التقيد والحرية لأن الإنسان من طبعه إذا مال إلى المؤشرات الخارجية وقع فيما يسمى «بالخطيئة»، وهو الأمر الذي وقع فيه الشاعر عبد الوهاب البياتي الذي اتخذ من الوعي القومي شرطا يجب تنضيده وتجسيده في الواعية العربية من خلال الرؤية الابداعية ظنا منه «أن الشعر متى فقد بعده القومي فقد بعده الحضاري، وبالتالي صار عديم الانسانية أي أنه يخلق فردا غير ملتزم بشيئ... فهو ضد القيم كلها لكنه ليسّ ضد شيء معين»(١) غير أن الشعر لايتحدد ببعد معين بل لايحده حدٌ بالأصل. وتظل حقيقته الجوهرية كامنة في بعده الإنساني على اعتبار أن الإنسان هو غاية نفسه ومثالها. وتبعا لذلك فإن مايهمه هو كونه الطاقة المحرضة للذات للتعبير عن اختيارها ووعيها لهذا الاختيار.

١- البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا (حوار) مجلة دراسات عربية، ع١٢ / سنة ١٩٩٠، ص ٩٢ - ٩٣

ولاشك في أن الإبداع الشعري يمثل أحد أهم هذه المحرّضات الانسانية في فعلها الشمولي بوصفه الأكثر تعبيرا عن سمو الانسان وتميزه وقدرته على تحقيق الحرية وعلى امتلاكها، ومن ثمة تنحو الذات المبدعة باتجاه التوسع الكلي في وجدان الضمير الجمعي مع نكران أية عقائدية من شأنها أن تنزع عن الإبداع خاصية الإبداعية.

ومما لاشك فيه أن الشعر ليس مجرد مرسلة غائية تستهدف اثارة المتلقي، وإنما جوهر الشعر هو تثوير العالم من الداخل، بوصفه حاسية كونية. فليس الشعر إذن خطابا يتوسل وجوده في وعي محدد بقدر ما يلتمس كينونته في الوعي الانساني المنشود، لأنه كشف دائم لعوالم مجهولة، واحتضان كوني لأبدية الوجدان الانساني بخاصة عندما يمتزج طموح الذات المبدعة بالرؤية الفلسفية والفكرية التي من شأنها أن تنمي فيها روح التأمل الكشفي، وتعمق لديها حس المدركات الباطنية في استكناه معالم الوجود.

إن كون الشعر «رؤيا» لايعني أن هذه الرؤيا هي مجرد استيهام يزلزل كيان الشاعر، ان الشعر – تبعا لذلك – لايقيم إلا في يوتوبيا أحلام الشعراء. بعيدا عن أرض الواقع، وصداميته العنيفة من خلال تناقضات الوعي الإبداعي بين طموح الذات وواقعها الملتزم بل إن أهميتها تكمن في كون القصيدة المعاصرة هي تلك «التي تمتلك أكبر حيّز من الرؤيا المستوعبة لأكبر حيّز من العالم واقعا وحلما، والتي تمتلك من الشجاعة ماتنفي به عن نفسها كل مايثقل شعرنا من خلايا ميتة وأوهام وعادات مسيطرة، وقداسة مبتذلة. هي نشوتنا السرية، في الصعود والهبوط، ومواجهتنا لذواتنا، ودهشتنا أمام ما ينكشف فجأة في يقظات أشبه ماتكون بالأحلام (١) ومن ثمة يغدو الشعر تعبيرا عن هوس العالم، وصميمية الانسان، ودهشته العميقة أمام مالا يمكن له أن يعيه، أو يسميه لأنه أبعد من الحدود الضيقة لوعيه.

١ – ينظر: عبد الله أحمد المهنا: الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، ص ٢٢

وإذن، فالرؤيا لاتستلب الواقع، وإنما تعيده إلى جوهره، أي أنها تتجاوزه وتتخطاه إلى كنهه وابتعاثه. لذلك يجب التمييز بين الواقع المعطى في سكونيته، والواقع الممكن في حركيته، ذلك بأن المسألة مرتبطة بنوعية الأداء الشعري وكيفيته، وهي الكيفية التي تمكن المبدع من فهم واقعه، ورفعه إلى مستوى شروط التطور الحضاري في اتصاله بنظام الأشياء والممكنات.

وهكذا أصبحت قيمة الشعر مرتبطة أساسا بمدى ابداعيته الأصيلة، وقدرته على الاستكشاف، ووصل عالم الانسانية، ببراءته الأولى. ورد الانسان إلى نقائه الداخلي، دون الخضوع لأية مواصفات مسبقة، ذلك أن الشعر لايواكب الواقع، انه حركة تجاوز واستباق ونوع من التخريب الخلاق، والنمو الدائم «كما أن الشعر يعيش وينضج في مملكة العقل الباطن المشحونة بالايقاعات والرموز في الذاكرة الجمعية، وهي العناصر التي تتبلور على شكل رؤيا للمستقبل تمنح الشاعر سمة النبوة (١) وهو إذ يمتاح حدوسه، من الفيض الذاكري، فإنه ما يلبث أن يتخطاه إلى اندماج الذات في عالمها المنشود. بينما يظل المعنى الجوهري لكيان الشعر يتضمن الوجدان البشري وانصهار مضموناته. وهذا التطلع هو في حقيقته نوع من التوهج الرؤيوي، والحضور الكشفي العميق.

٢ - الرفض الاستيعابي

إن جنوح الشعر العربي الحديث لاينفي أي شيء كان بمعزل عن مسعاه التحرري، وسعيه إلى التحرر من خلال إلحاحه على إبطال بعض المسلمات ونفيها عبر الجدليات الهيغلية، ورفضه لبعض المعايير وتخيّره لبعضها الآخر، ومحاولة خلق نوع من الانسجام بين زوح التمرد الجذري وبين واقع المجتمعات العربية التي لم تع وعيا كاملا معنى هذه الروح، أو لم تكن مهيأة لهذا الوعي المنبثق فجأة. إن ذلك كله هو مايشكل عالم الرفض الاستيعابي الذي يعتنق المساءلة الاستدلالية التي تتولد من سياقات

---

١ - محمود شعبان: البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا، ص ٩٥.

التجربة الابداعية المعاصرة، يكون في نيتها كسر النموذج وخرق الجدار. وهذا يعني أن «الحداثة» «ليست صيغة تنطوي على استمرار تقاليد التجاوز فحسب... بل هي - في المحل الأول - صيغة تنصرف إلى الفعل، وتنطوي على الاختيار، وتتضمن بعدا للقيمة بالضرورة.»(١) ولعل الرفض كدلالة على وجود ارادة واعية لامنقادة، مستوعبة، لاموجهة منبثقة عن وعي داخلي، وليست صادرة عن تيار خارجي هو مايمنح هذه الدلالة صفة الديمومة من حيث كون سؤال الرفض هو عينه سؤال القطيعة الجمالية في الخطاب الشعري الحديث، وهو السؤال الذي فجر النواة الرحمية لكل تجاوز خلاق.

وبإمكان الرفض أن يكون قيمة متضمنة في كل حداثة. بخاصة عندما يتحد بالوعي الثوري العميق الذي يطمح إلى التغيير، في تطلعه إلى مايغاير الواقع المألوف «فالغاية الأخيرة التي يتطلع الشاعر إليها ليست رفض العالم... وإنما هي إقامة صلح دائم وانسجام دائم بين الروح والعالم. إذ ليس هناك في حدس الشعر فاصل أساس بين العالم الذي نراه والعالم الآخر (٢) لأن الرؤيا توحد الكليات والمتناهيات فلا يبدو العالم منفصلا عن ذات الشاعر أو مجزءا إلى باطني وظاهري وإنما هو صورة شمولية وامتداد كوني لماهية الذات التي تبحث عن سرّ انسجامها من خلال انسجام العالم في ذاتها.

لقد اتخذ مفهوم الرؤيا حيّزا واسعا في أدبيات النقاد والشعراء على السواء. ليس بوصفها معطى تأمليا انعطف بالتوجه المعرفي والنقدي نحو استقراء معالم الوجود وحسب، ولكن بما حملته من دلالات الرفض، والتجاوز، والتمرد، والثورة، وانبثاق الوعي المغاير. ومع ذلك فإن لحظة الحداثة الشعرية هي لحظة «التبنين» المتشكل في فضاء السؤال، على عكس «البنية» التقليدية التي اكتفت بثابتها البنيوي. ومن ثمة تبدو البنية

---

١ - جابر عصفور: معنى الحداثة في الشعر المعاصر، فصول ع ٤ / م ٤ / سنة ١٩٨٤، ص ٣٧

٢ - أدونيس: سياسة الشعر دار الآداب، ط ١ ١٩٨٥ ص ٣٢

الشعرية الحدثية وكأنها «بنية مضادة» لها من الاكتمال بقدر ما لها من الارتجاج. بل ان هذه البنية هي مايبرر الحداثة الشعرية العربية ومصدر صلابتها وانكسارها في آن (١).

٣ - اللغة الكشفية

لقد تمثل الشعر العربي المعاصر وجوده كينونيا انطلاقا من هذا التشكل المتواصل، والتبتين المستمر. ولكن بأية حصانة يضمن لنفسه هذا **الوجود** . الكينوني وديمومته؟ أليست اللغة هي التي تمنح الشعر صميمية أقوى، ووجودا أعلى؟ أليست هي صورة من انكشاف الانسان في الوجود؟ إن اللغة ليست مجرد هاجس معرفي رافق الانسان في حدوسه وتصوراته فقط ولكنها «أولا وعموما مايضمن إمكان الوقوف وسط موجود هو موجود منكشف، وحيث تكون لغة يكون عالم أغنى، ذلك العالم المتغير أبدا»(٢) هكذا تفعل اللغة في الوجود، توحي بتفاصيلها وطلاسمها التي يشتق منها الشعر هويته بتحويل معجمه منْ القصدية إلى الإيحاء المبدع.

اللغة الكشفية إذن، هي تشكيل جديد لعلاقات جديدة بين دلالات الألفاظ في تلاحمها الداخلي. لذلك ينبغي تفجيرها من العمق، من حيث حضورها كتعبير دال. ثم إن علاقة الشاعر بالكون هي علاقة بين فعل الإبداع وموضوع هذا الفعل. غير أن هذه العلاقة لاتتحدد بما يفرزه الموضوع من معطيات، ولا بما تحمله اللغة من دلالات واحتمالات، وإنما من حيث توظيف هذه الإمكانات «فمجال الشعر هو بطريقة استعمال اللغة» كما يقول أدونيس.

---

١ - محمد بنيس: حداثة السؤال، ص١٥٥

٢ - هايدغر: في الفلسفة والشعر: تر: عثمان أمين، ص٨٦

والشعر ليس مجرد تجربة ذاتية، إنما هو تجربة كشفية ترتبط بمدى كشفها عن باطن الإنسان ومدى تجاوزه لوجوده، واستباقه للحياة فيما هو انبثاق أزلي عنهما. وتحتضن اللغة هذه التجربة بما تتمتع به من قدرة على الخلق والتكوين «أما لغة الكشف فهي تجاوز للمثال المتحقق، وابتكار لمثال مايلبث أن ينقض، وهذا يعني حركية العلاقة بين الإشارة والدلالة التي تحملها، أي حركية الشكل. هذه العلاقة الحركية أو المتغيرة هي مفصل التجدد والنمو. فالمبدع يحتفظ بحق الحركة بعيدا في اتجاه الواقع المبتدع، والمسافة القائمة بين المتحقق والمبدع هي مسافة الحرية»(١) في خرق قانون المطابقة الذي يسمى الأشياء بحثا عن وجه العالم الخفي. وهو مايميز اللغة الشعرية التي لاتحيل على المعنى المرجعي المطابق وإنما إلى المعنى الإيحائي المضمر.

ولاتكون اللغة الشعرية خلاقة إذا لم تتضمن في عمقها طاقات حية من قوة الاندفاع، والكشف، والفعل. والشاعر في هذه الحالة لايمكن أن يستمد هذه الفعالية من السيولة اللفظية أو المعجمية، وإنما جوهر تلك اللغة المنشودة هي اكتناه جمالي يتوسل تفجير نواتها الرحمية.

الشعر إذن تجربة انسانية، ومعاناة وجدانية، ورؤيا جديدة واقعا، وحلما. تحتضن مجهول العالم والإنسان. ولذلك فإن مايميز الشعر الجديد هو رغبته في التطلع إلى إحداث مالم يحدث، والإتيان بمالم يؤت به.

ومن طبيعته أيضا، ألا يكتفي بالاختلاف، وإنما هو يطمح إلى أن يغاير الحياة بغية استكشافها فيما هو يستكشف الوجود الإنساني. ولاتستطيع اللغة العادية أن تحاكي هذا المطمح لأنها لاتعطي إلا المألوف، ولاتنتج إلا السائد والمتداول. واللغة - تبعا لذلك - ليست مجرد أداة للتعبير وتفجير المكبوت فحسب، وإنما هي كيان متجدد بإمكان الشاعر احياءها على الدوام. بأن يضفي عليها مزيدا من الدلالات والإيحاءات المبتكرة المستمدة من الوجدان البشري، والمعنى الانساني.

١ - خالدة سعيد: حركية الابداع، ص١٥.

وحينما نقول بالتمرد على اللغة، فإننا نعني الثورة على اختزالها في منظومة نحوية أو بلاغية مكرورة. والسعي إلى اكتشاف طاقتها الإيحائية، من خلال تحويل هذه الطاقة إلى تعبيرات نابضة ومكثفة «وانه لفرق كبير بين استغلال الإيحاءات التي تثيرها المفردات خلال عملية الإبداع وبين قصر عملية الإبداع على الإيحاء:(١) فالقيمة الجمالية والشعرية لاتكمن في المفردات بذاتها وإنما فيما تحمله من فيض إيحائي، وفيما تنشئه من علاقات، وماتتمتع به من اشعاع دلالي.

إن الفارق بين التذكر والحلم هو أنه في الأول تستعاد اللغة مجردة من محتوياتها الدلالية، وفي الثاني تتفجر اللغة بمدلولات مبتكرة. أضف إلى ذلك أن: «الحلم خلق متجدد مصدره الأنا المطلق ومادته الخيال. أما التذكر فرشح لتجمع الآخرين في الأنا يكيِّفه مادة الذاكرة وقدرتها على التشكيل»(٢) أما حينما يكون الشعر حلما ورؤيا، فإنه يعيد اللغة إلى وهجها الداخلي.

وهكذا لم يكتف الجيل الجديد بلغة نموذجية مألوفة، مما يبرر جنوحه إلى ابتداع معجمه الشعري الخاص الذي يتفق مع معاناة الإنسان المعاصر وطموحاته. غير أن ملامح الرفض تختلف من شاعر إلى آخر. فمنهم من سعى إلى تطوير المعجم الشعري القديم وبعثه باضفاء قيم دلالية جديدة على ألفاظ قديمة. ومنهم من تمرد عليه ودعا إلى مقاطعته، وخلق لغة جديدة بالخروج عن مدلول اللغة الموروثة. إلا أن تجربة كهذه لاتخلو من بعض النقائص والسلبيات مما أفضى ببعض النصوص الشعرية إلى التورط في أوهام الغرابة والغموض التي افتقدت للجمالية. وانصراف الشاعر إلى الإفراط في تعقيد تراكيبه، وفقدان المعنى الدال، وضياع الينبوع الفطري لجوهر القول.

---

١ - منير العكش: اسئلة الشعر، ص ١٦.

٢ - المرجع السابق، ص١٦.

إن ثراء التجربة الشعرية هو من صميم اللغة التي هي صنولهم التشكيل. ومن ثمة أثيرت حرية التعبير والابتكار في حقل اللغة بوصفها ظاهرة تخضع للتغيير والتبدل، وتلون دلالاتها، وانطباعها بطابع الوجود الذي تحيا فيه، والواقع الذي تنبثق عنه. ولذلك «لقد أبيح وسيباح أبداً، لكل جيل أن يسك من الألفاظ ماطبعته روح العصر. فكما أن الغابة تستبدل أوراقها كلما انسلخ عام، ماتنبت منها قبل غيره، كذلك الحال مع الألفاظ، أقدمها أسبقها إلى الزوال. أما الجديد منها فمزهر نام مثل جيل فتي»(١) وكما كان من طبيعة اللغة أن تنتخب ألفاظها ولاتكررها. فقد ظل وله الرمزيين بلغة استثنائية مطمحا جوهريا يتغيا النفاذ إلى باطن الأشياء ويقتنص مدلولاتها مايَطفو عليها من ظلال «والرمزيون يرون أن لغة الشعر المعاصر لابد أن تتكئ في تمردها على الفيض الصوري، وعلى الحذف ترفعا عن الابتذال، وعلى الألوان وظلالها وعمل العلاقات من خلال مبدأ وحدة الجوهر في الأشياء وتوقف وجود الأشياء على وجودنا، وعلى نقل الجو الايحائي الذي يدفع الشاعر إلى تشكيل لغة في اللغة، وعلى الابهام الناشئ من حركة التضاد الأولى بين كثافة المادة المعبر عنها وضآلة الأداة المعبرة»(٢)

وحين يصبح الواقع علامة في اللغة، يلتحم الدال بالمدلول ولايكون الإبداع انجازا للواقع، وانما يتحول إلى اكتناه جمالي - كشفي يتعدى تجربة المعاش إلى استخلاص خصوصية العمل الإبداعي، انطلاقا من تلاحم الرمزي بالدلالي، والواقعي بالحلمي، والرؤيوي بالأسطوري فـ«ليس الفن إلا واقعا في العمل الفني ولا وجود له خارجه، والفنان قد يكون متخفيا دون أن يتغيّب كليا... وليس أبدع في تركيب العمل الفني من تلك القدرة العجيبة

---

١ - هوراس: فن الشعر، تر: لويس عوض: الهيئة المصرية للكتاب، ط ٣ / ١٩٨٨ ص ١١٢.

٢ - ينظر: محمد أحمد العزب: ظواهر التمرد الفني في الشعر المعاصر، دار المعارف، ص ١٧٠.

على التحام الشيء بشيئته، واقتران الوجود بوجوده...»(١) وكأن جوهر الابداع يكمن في العودة إلى ينبوعه الفطري حتى يخلد إلى كنه المعنى الانسانيالعميق الغائر في الوعي الباطن للذات.

ومن ثمة يعتبر الوعي بأهمية تفجير اللغة، ضروريا لكل انقلاب لغوي تصاحبه رؤيا فاعلة. وفقدان هذه الفعالية لايمثل فقدان الدلالة فحسب، وإنما ضياعها أيضا، وضياع الدلالة معناه غياب الفن الفاعل الذي يؤسس لحضوره بالاكتشاف، ويفسح لوجوده المحتمل. ومعناه أيضا «أن الوعي هنا لايمتلك لغته مهما نبش وفجر في ثبات اللغة التقليدية... لأنه لم يصل بعد إلى مكمن الانفجار الحقيقي. أي علاقته بعالم الدلالات وليس بعالم العلامات»(٢) غير أن هذا الضياع ليس مصدره عجزا في اللغة، أو قصورا في التجربة، وإنما اعتقد أنه نتاج لتراجع المحمول الدلالي أو انحساره أمام غياب الدلالات الحية، النابضة والمتجددة. وحضور علامات تجاوزها عصرها ماتزال متجدرة من حيث كون الحامل (اللغوي) يميل إلى رصيد من هذه العلامات التقليدية الميتة.

وإذا كانت ضرورة التحول تستدعي تحرير اللغة الشعرية من قيودها ونمطيتها، فإن الحاجة إلى لغة جديدة تستوعب مضامين الحياة المستجدة وبنياتها، باتت أكثر من ضرورة، إلا أن «شرطا تاريخيا يجب أن يتوافر في الشاعر الذي يتصدى لمحاولة الانقلاب على اللغة القديمة، هو احتواء هذا الشاعر أولا لهذه اللغة القديمة... والوقوف المفكر المستأني على دقائق العلاقات والروابط التي تربط بين مفردات اللغة في العمل الشعري»(٣)

---

١ – مصطفى الكيلاني: في العمل الفني والجمالية، الفكر العربي المعاصر، ع ٦ / ٧٦، ٧٧ ١٩٨٩ ص١٩ – ٢٠

٢ – نطور الأسعد: وعي اللغة أم لغة الوعي، الفكر العربي المعاصر، ع١٨ / ١٩ سنة ١٩٨٨ ص ١٥٤

٣ – ينظر: محمد أحمد العزب: ظواهر التمرد الفني في الشعر المعاصر، ص ١٣٥

بحيث لايمكن لفضاء التجربة الشعرية أن يتقمص مساحة الواقع أو يقفز عليها، وإنما ينبغي البحث في مسافة الغياب. غياب الوعي بالجمالية اللغوية التي لاتكمن في استبدال الألفاظ، أو احلال الأسطوري محل الشعري، وإنما تكمن في الوعي الذي تنتجه الواعية الجمالية لتركيب اللفظة التي تخلق الشيء وفق مستجدات العصر. وقد تتجاوزه في كثير من الأحيان حينما تصبح الكلمة الشعرية تعبيرا عن ماهيات مجهولة ضمن طرح الاشارة الاستشرافية، متجاهلة بذلك «قصدانية الكلمة» ومتضمنة احتضان «الكشفي».

ب - جمالية الإيقاع

لاشك في أن قوة الإحساس بالأشياء من حولنا مصدره اندماج مشاعرنا الداخلية في جميع صورها، بأشكال الواقع الخارجية. وتنامي هذا الإحساس ينبع أساسا من تجدد مشاعرنا، واحساساتنا من حيث كونها لاتخضع لنفس الايقاعات. وإذا كانت مثيرات العالم متنوعة، فإن الفنان هو أكثر الناس استجابة لهذا التنوع بما يدركه بوعيه الخفية بفضل حدسه الذي تنقلنا إلى باطن الشيء،تجعلنا نتّحد بصفاته.

وفي هذا الشأن يبدو أن الايقاع الموسيقي يتضمن احساسا عميقا بمظاهر الكون من حيث انسجام الأشكال، وتآلف الأصوات. وبذلك فإن الايقاع في الشعر هو القوة الإيحائية للكلمة، وهو أيضا ماتستطيعه الكلمة من إيحاء دلالي. و«الايقاع في الفن هو الذي يمثل نبض الكون، فهو مبدأ جوهري يسري في كل عصر، وفي كل انسان، انه قوة موضوعية. هذه القوة وحركتها موجودتان دائما بصرف النظر عن كوننا نعي ذلك أو لانعيه»(١)

---

١ - ينظر: غيورغي غاتشف: الوعي والفن، سلسلة عالم المعرفة / الكويت ١٩٩٠ ص ٧٥

وإذا كان أفق التقبل التقليدي يؤثر أن يكون نسيجه الايقاعي نموذجا لمنظومة العقل الرياضي والمنطق، بحيث أخضع فن الموسيقى إلى نظام نغمي تراتبي وأسلوب منظم(*) فإن أنصار الجيل الجديد في مقابل ذلك «ينظرون إلى النغم والقالب على أنهما وسيلة للاتصال، وأنموذج له، ينبغي أن يتغير وفقا لحاجات التعبير (١) ذلك أن طبيعة الجمالية الايقاعية الحديثة ليست مهيأة لموروث النظام النغمي، وإنما تسعى إلى هدمه وتفكيكه، بغية خلق أنواع جديدة من التراكيب النغمية، يكون الوقع الخفيف والسريع فيها، صورة للتنوع العاطفي، وتباين آفاق التلقي التي تحدد نسبة الوعي، وحدود التقبل الجمالي. وعلى هذا الأساس فإن «مايميز التنافر من التوافق ليس ازدياد درجة الجمال أو نقصها، وإنما ازدياد درجة القابلية للفهم أو نقصها» (٢) ولايتجلى ذلك إلا من خلال مانضيفه من معاني جمالية، ومانكسبه اياها من ثراء نفسي. كما لايتم ذلك مالم يتجاوز النبض الايقاعي المستوى الانفعالي باتجاه المنفاذ إلى مستوى التجربة الباطنية. بحيث يكف عن كونه استجابة سطحية، ويسعى إلى تقمص الوجدان البشري وتعميق العاطفة الانسانية.

(*) – بحيث يكون جوهر الموسيقى هو خلق نظام نغمي محكم. وقد أيد هذه النظرة جيل من الفلاسفة والمبدعين. ومثال ذلك رأي بروتزي القائل: «ليست مهمة الموسيقى هي اثارة الانفعالات، وإنما تكوين تجمعات نغمية مرتبة عقليا، وقوالب مبنية على أسلوب منظم» ينظر جوليوس بروتنزي: الفيلسوف وفن الموسيقى، تر: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية للكتاب، ص ٢٩٢.

١ – جوليوس بروتنوي: الفيلسوف وفن الموسيقى، ترجمة فؤاد زكريا: الهيئة المصرية للكتاب، ص ٢٩٦.

٢ – ينظر المرجع السابق، ص ٢٩٩

إذن فالايقاع الحديث لايخضع لموجة التأثر الخارجي، أو الانفعال المفرط، وإنما يكمن أساسه الإبداعي في إمكاناته غير المحدودة، وتبعا لذلك، فإن الايقاع الداخلي ليس قيمة بحد ذاته فحسب، وإنما هو قيمة بما ينفرد به من أثر، لا بما يبعثه فينا من متعة حسية وإنما بما يثيره في الانسان من نشاطه الروحي والوجداني. وذلك من وجهة نظر تأملية ترى في أن الموسيقى مدخل لفهم طبيعة الكون. وبالتالي فهم الانسان وعلاقته بالعالم.

ولعل ما يوحد الصلة بين الشعر والموسيقى هو ارتباط كليهما بالعمق الداخلي للوجدان، وذلك بما يكفلانه للنفس من انسجام ومتعة روحية، ومن هنا تبدو وظيفة الايقاع أكثر من مجرد إثراء نفسي، من حيث كونه لايتحدد بالمتعة الحسية أو الانفعالية، وإنما بالقيمة الجمالية التي تستجيب لها الذات في مضامينها الشعورية والرمزية. ويعتقد بعض الفلاسفة «أن الايقاع هو هيكل الكائن.. إنه المحرك الداخلي الذي يضفي عليه الشكل... انه التعبيرعن قوة الحياة. وهو الصدمة المترددة، أي القوة التي تربطنا وتشدنا إلى جذور كياننا من داخل احساساتنا»(١) فالايقاع بهذا الطرح يتعدى كونه مجرد تناسق نغمي يطابق التناسق الكوني أو العددي كما تزعم الفيثاغورية، حتى وان كانت بعض خصائصه مستمدة من عالم الطبيعة، ذلك لأنه يحمل من اثر الانسان ما يمنحه تجددا مستمرا عبر الأزمنة.

وهكذا فإن الابداعية الايقاعية الحديثة تستمد ايقاعها من تعاطي المعنى الانساني. ويصبح الايقاع في الشعر محاولة لتمثل الكثافة الوجدانية واستلهام مشاعر المتلقي «وهو غير قابل للتفسير... ويمكن أن يكون الايقاع واحدا في كثير. من أشعار الشاعر أو حتى نتاجه، وذلك لايجعل العمل متشابها، لأن الايقاع يمكن أن يكون على درجة من التعقيد

---

١ – ينظر: جانها ينزجون: الانسان: عرض للثقافة الافريقية الحديثة، تر: عبد الرحمن صالح، الدار القومية للطباعة، ص ١٧٥

وصعوبة التكدين، بحيث لاتستطيع بلوغه بواسطة عدد من القصائد الشعرية الكبيرة»(١) وفي ضوء هذا يكون النغم الشعري في تشاكلاته كيانا تعبيرا تنتظم فيه البنية الدلالية من حيث التحامه بالاحساس الباطني للذات. ومعنى ذلك أنه يخضع لألوان من التراكيب اللحنية التي تنساب في أشكال تعبيرية غير مقيدة بحسب اختلاف المواقف الشعورية بحيث تبدو الايقاعات فخمة ومندفعة حينا، وهادئة وبطيئة حينا أخر.

وبالقياس إلى ذلك فإن اللغة تنطوي على امكانيات صوتية لامحدودة تضفي على كل صوت مجموعة من الصفات يمكن حصرها فيما يلي (٢)

– الحدة، – درجة علو النغمة، – المدى الزمني الذي يستغرقه نطق الصوت، – المزاج أو الكيفية. وبالاضافة إلى الهمس، والتكرار، والنبر والوقف وغيرها من الخصائص النغمية التي يستند الايقاع إليها، فإن للأصوات خصائصها الطبيعية التي تمدها بأسها الجهوري، كالأصوات الصائتة، والصامتة وماتتمتع به من وقع نفسي وايقاعي، لايتمثل في مجرد الجانب الشكلي وحسب، وإنما يكمن في الخاصية الجوهرية للايقاع الدلالي أو الداخلي مما تتفجر به الكلمات من تنوع نغمي. فكل كلمة تحمل ايقاعها في تلاحمها، وتباعدها، وفي تناسقها وتنافرها، غير أن الوعي النقدي القديم لم يدرك ذلك الزخم الايقاعي الذي يتجاوز حدود الشكل الخارجي إلى مستوى الجرس الحفي، وباستثناء بعض الملامح التي أشارت إلى طبيعة النغم المتحرر(*) فإن الايقاع الشعري القديم ظل تابعا لنظام الوزن الخليلي الذي لم تبتدعه الذات مما يعتمل في وجدانها من دفقات، وإنما تتهيأ لصقل اشعارها وفق ذلك النظام الموجود سلفا. فلا يعود للصوت معناه ودلالته وشحناته النغمية المفعمة بالسحر الذي يجتذب النفس وهي مأخوذة به، ويهزها من داخل احساساتها بل يصبح مجرد نقل يعطل الوعي ويبدد الاحساس.

١ – ينظر: غيورغي غاتشف: الوعي والفن، ص ٦٤

٢ – ينظر: سيد البحراوي: موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، دار المعارف، ص ١٩.

(*) – إشارة إلى بعض الآراء النقدية التي تقارب الرؤية الحديثة على ذكر ما ورد لدى عبد القاهر الجرجاني، وحازم القرطاجني.

فإذا كان الشعر عند القدامى ظل مشدودا إلى قوالب معدة لاتفصل بين معنى الايقاع بوصفه طبيعة فطرية وبين الوزن كإطار شكلي، فإن ثمة نظرة لاتخلو من إحساس جمالي تزعم «أن النغم فضل بقي من المنطق لم يقدر اللسان على استخراجه، فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيع لا على التقطيع. فلما ظهر عشقته النفس وصفت إليه الروح»(١) ومثل هذه النظرة تؤكد على أن الانسان مفطور على الانشاد، وتعرج بالوعي نحو الإشارة والانتباه بحيث لانتوقع معها معنى للايقاع إلا نابعا من عمق الكيان الإنساني، متوحدا بالفطرة، موغلا في الأنا البدئي للذات.

ومادام الأمر كذلك، فمالذي يشدنا إلى القول الشعري؛ الانسياب الايقاعي واللحني؟ أم العمق الدلالي والمضموني؟. الواقع أن الرؤية الحديثة تنظر إلى القصيدة على أنها كل متلاحم مصدره اندماج الفكرة بالنغم، والكلمة بالصوت، فلا يعود للشكل قيمة دون المضمون الدلالي ولايكون لهذا الأخير معنى إذا ما افتقد إلى الصورة الموسيقية أو النبض الايقاعي المتحرر. ذلك أن القيمة الجوهرية للعمل الفني لاتفصل بين الشكل والمضمون «فالتعبير يمتلك شكله، كما يمتلك الشكل تعبيره. وكما أن الموسيقى النابعة من الاعتبارات الشكلية يمكن أن تكون حية كالموسيقى التي تنتمي إلى النمط النفسي، فكذلك تمتلك هذه الموسيقى الأخيرة الاستطيقا الخاصة بها والتي تسمح للتجربة الحية الخالصة بأن تصل إلى عالم الأشكال الموسيقية»(٢) ومن ثمة نظر إلى الإبداع على أساس من الخلق الأصيل.

وانطلاقا من هذه الرؤية، كان تطلع الجيل الجديد موازيا لحركة التحرر من الشكل الموسيقي القديم، المحصور في نظام عروضي منتظم، فيما ينشد أشكالا ايقاعية جديدة تسعفه على امتلاك خصائصه الفنية وتمكنه من استخلاص أدواته المبتكرة.

١ - ينظر: العقد الفريد ٣ / ١٧٧

٢ - جيزيل بروليه: جماليات الابداع الموسيقي، تر: فؤاد كامل، دار الشؤون الثقافية بغداد، ص ١٠.

وقد التمس هذا الجيل موسيقاه في الألفاظ والمعاني، دون الالتزام بمقاييس العروض الخليلي وإنما حسب ما يعتمل في أعماقه من ايقاعات وجدانية تستتبع الدفقات الشعورية وتأثيرها قصد إحداث تساوق جمالي بين صورة التعبير وكيان الذات. على اعتبار أن «ضرورة الإخلاص لطبيعة الشعور الذي تتحرك به النفس يقضي بأن تكون الصورة التعبيرية بكل مقوماتها - والمقوم الموسيقى - بصفة أساسية فيها - طليقة تتحرك مع هذا الشعور في مرونة وطواعية»(١).

أما كيف يتلقى الشاعر النبض الايقاعي بوصفه الشظية الأولى لتشكيل العمل الإبداعي، فقد ظل سؤالا غامضا، وملتبسا، لكنه من دون شك هو السؤال الذي أحدث القطيعة الموسيقية المنشودة، نتيجة لانفجار الوعي الجمالي الحديث الذي يجد مسوغاته الفلسفية فيما يستخلصه من رؤيا كونية تنسحب إلى اللامحدود في لانهائية وكثافة المضمر.

إن كل تغيير، لابد وان يقتضي وعيا مغايرا، وينشد معالمه الجوهرية في امكانية تحققه ميدانيا، ومثل هذا الوعي يمثل مطمحا جديدا يسعى من خلاله الايقاع الشعري الحديث إلى الخروج عن إطار التشكيل القديم والتماس كونه الموسيقي فيما يصدر عن الذات من تداعيات نغمية وايقاعية ومما تخلقه من تساوق مع الحالة الشعورية لوجدان المتلقي وتوقعاته.

وإذا كان الايقاع الموسيقي مرتبطا لدى الفيتاغوريين بالأعداد في تتابعها وتناسقها فإن الذوق الإبداعي الحديث باستلهامه لبعض ما في الكون من إيقاعات بكل انسجامها، وتدفقها، فإنه لايتمثلها في انسيابها المألوف. فالأصوات والمعاني لم تعد تلتحم بنفس التحام النغم القديم في علاقة شعورية منتظمة وحسب، وإنما هو يستتبع ما ينفلت من ذات

---

١ - عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص ١٠٩.

الشاعر من ايقاعات متفاوتة، ولذلك يفترض عز الدين اسماعيل «أن القصيدة بنية ايقاعية خاصة ترتبط بحالة شعورية معيّنة لشاعر بذاته. فتعكس هذه الحالة لا في صورتها المهوشة التي كانت عليها من قبل في نفس الشاعر، بل في صورة جديدة منسقة تنسيقا خاصا بها، من شأنه أن يساعد الآخرين على الالتقاء بها وتنسيق مشاعرهم المهوشة وفقا لنسقها»(١) وهذا معناه أن الإيقاع في جوهره مزيج من الذات والكون، وانصهار لأشكال وألوان من الطبيعة والإنسان، وهو بذلك يقترب من كونه طقسا كيانيا يتطلب تهيؤا نفسيا لتلقيه، وكثافة وجدانية لتعميقه. ولاشك في أنه يكتسب دلالته الجمالية عندما يتحول إلى نظام خفي يستأثر بأرواحنا وليس مجرد تنسيق ظاهري لحركاته وسكناته.

وبإمكان الشعر أن يصبح أكثر ايقاعية دون أن يخضع لنظام التقفية الذي يخضعه لقواعد جاهزة ولعل القصد من ذلك يتمثل في الكشف عما تتمتع به القصيدة من زخم ايقاعي، وانسياب نغمي، وتدفق حركي، نابع من طبيعة نموها. وهذا مايؤكد اعتمادها على الاحساس الكلي للذات وللوجود.

وقد نجد لهذا الوعي مبرراته عند شعراء الجيل الجديد. وهو الوعي الحداثي الذي تجلت مظاهره التمردية في روح البحث عن قيم جمالية مغايرة، لاتساوق طبيعة التوجه التقليدي، وتأملاته النقدية، ويسعى إلى الاستعانة بدلالات جديدة تمنحه فرصة للدخول في مغامرة الاختلاف.

وفق هذا المنظور - وعلى اعتبار أن الأجيال تتفاوت في طبيعة تأثيرات نموها، وتطلعها - جاءت تجارب الجيل الأخير بتنوعاتها(*) لتضيف إلى حركية الإبداع ألوانا جديدة من التعبير، والتشكيل. إلا أنها لم

١ - عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص ٦٤.

(*) - بداية مع جماعة الديوان وأبوللو مرورا بالحركة المهجرية والرمزية والرومانسية.

تقترب من جوهر هذه الحركية، وإنما ظلت تحوم حول مظاهر الشكل الموسيقي. ظنا منها أن البنية الإيقاعية للشعر إنما تكتفي ببعض التحويلات، كاستبدال السطر الشعري بالبيت الشعري، وبالتالي سيطرت التفعيلة، لابوصفها أسًا موسيقيا، وإنما بوصفها أساسا عروضيا. ولم يؤد التداخل الموسيقي بين الأسطر الشعرية وتنوع تفعيلاتها إلا إلى نوع من التكرار الممل لسلسلة من الأصوات.

لاشك في أن التفعيلة وحدة موسيقية تطابق "النوتة" في الفن الموسيقي، وأساس صوتي لوحدة النظام الإيقاعي. غير أن توظيفها في نسيج إيقاعي منتظم، حوّلها إلى مجرد بديل لبنية العروض الخليلي، والحال أن مهمة الشعر هي الخلق و،لابتداع تماشيا مع باطن التجربة الابداعية في تدفقها اللحني، وانسيابها الحركي المتداعي الذي لايتقيد بنهاية وإنما يسترسل وفق حركيته الناجمة عن رجع الألفاظ.

إن عالم القصيدة الحديثة هو عالم الحركة، لأنها إدراك بالوجدان وبالرؤيا التي تبعث على تجدد هذه الحركة وديمومتها. ومثل هذه الرؤيا، لاتنشد مبدأ الحرية، وروح الشعر الحر الطليق وحسب، وإنما تسعى إلى تجسيدها عبر التجربة الشعرية الجديدة بوصفها تجربة خلق، وإعادة تكوين، وإزاء هذه الرؤية، تزايدت أهمية الوعي الكشفي الذي لايفصل بين روح القصيدة وشكلها بل يجعل منها اثرا جماليا ذا حضور كلي قابل للتغيير، والتحول وهو ما ولّد رؤى مغايرة تستجيب في معظمها لايقاعات العصر. احتضنتها التجارب الشعرية الجديدة، وحاولت تمثلها بوعي جمالي مخالف تماما لجمالية الشكل الموسيقي القديم. ذلك أن موسيقى الشعر الحديث لاتنبع «من تناغم بين أجزاء خارجية وأقيسة شكلية، بل تنبع من تناغم داخلي حركي هو أكثر من أن يكون مجرد قياس، وراء التناغم الشكلي الحسابي، تناغم حركي داخلي هو سرّ الموسيقى في الشعر»(١)

---

١ – أدونيس: زمن الشعر، ص ١٤.

والايقاع في هذه الحالة يتطلب وعيا شعريا، وإحساسا خفيا، لايبرز في أشكال صوتية مكرورة، وإنما يتجلى في تصاعد النبرة الداخلية للجملة الشعرية «فلا تعود الكلمة صوتا أو مادة ينسكب الايقاع فيها بل تصبح فكرة وعلاقة، إنها تحتوي في ذاتها على الايقاع والفعل» (١) من حيث انصهار المعنى وتلاحمه بالمادة الصوتية التي تكشف عن مرونتها عن طريق تماس الوعي بالوجود فيتحول معه الايقاع إلى فكرة ومغزى.

وهكذا نخلص إلى القول بأن الإيقاع في الرسم، والنحت والموسيقى والرقص يختلف عن الايقاع في الشعر، على الرغم مما يبدو من التشابه الذي ينتج في أغلب الأحيان عن امتزاج الفنون. بينما يكمن الاختلاف من حيث تباين المعنى الايقاعي، ودلالته النفسية، وكيفية توظيفه في ميدان فني دون آ خر.

وفي هذا الشأن نصل إلى أهم الخصائص التي تميّز ايقاع الكلمة عن ايقاع الوزن في الشعر:

١ – ايقاع الوزن ظاهري ومنتظم في بنية شكلية محددة، تفرض من الخارج، وايقاع الكلمة باطني، منبث في أنسجة ايقاعية يبديها الحس الداخلي للذات.

٢ –الأول قبلي تتهيأ له النفس وفق حركات منتظمة مسبقا، والثاني فطري، ينساب وفق تداعيات الحس، وايقاعات الوجدان «وذلك من خلال ماتعطيه الكلمة من توافق جدلي بين المعني والرمز الملازم للذات الباطنية وماتوحي به من قدرتها الدلالية على اعطاء صورة التلاحم بين فكر: الذات المبدعة وما تشعر به» (٢)

---

١ – ينظر: غاتشف: الوعي والفن، ص ٨٥.

٢ – عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي / منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق، ١٩٩٢ ط ١، ص ٨ ٤ ٤

٣ – ارتباط الوزن بموسيقى العروض، بينما يرتبط الايقاع بموسيقى الذات «فالايقاع قديما هو ايقاع البيت الواحد، والايقاع حديثا هو ايقاع كلي شامل للقصيدة جميعا» (١)

٤- في الوزن تنتظم القوافي، والوقفات. أي انتظام قيم نغمية محددة في نسق كلامي. فـ«الوزن يعني «المقياس» إذ الشعر يتكون من أبيات تقاس بحسب عدد المقاطع المنبورة والمقاطع غير المنبورة وترتيبها، ووحدة القياس هي التفعيلة» (٢) وفي الايقاع تنساب الدفقات الشعورية من حيث انسجام الصورة التعبيرية مع كيان المبدع، وتلاحم الصورة الصوتية مع المعنى المنشود فـ«الايقاع يعني التدفق أو الانسياب، وهذا يعتمد على المعنى أكثر مما يعتمد على الوزن، وعلى الاحساس أكثر من التفعيلات» (٣)

غير أن البنية الحدثية للايقاع لا ترفض مبادئ الوزن وخصائصه وإنما تأبى أن تخضع لها خضوعا يحرمها امكانية التجريب، وحرية تحققه كمكتسب جديد، تمليه أهمية التطور الذوقي الحديث، في تماشيه مع تطور بنيات الوعي والتفكير.

١- عبد الفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى في النص الشعري مكتبة المنار – الأردن ط ١، ١٩٨٥، ص ٩٨

٢- اليزابيت درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ص ٤٩

٣- نفسه، ص ٥٠

الفصل الثالث

خطاب الحداثة

«من سلطة النص إلى سلطة القراءة»

١ - لسانيات النص
٢ - البنيوية والنص
٣ - الأسلوبية «المنهج والتقبل»
٤ - إشكالية الدلالة وحدود التقبل

١ - لسانيات النص

إن اللسانياتية بطرحها إشكالية العلاقة بين المشار والمشار إليه، أو بين الدال والمدلول، في علاقات اعتباطية، لم تكتف بالاشارة إلى العلاقة بين الأسماء والمسميات، أو بين الأشياء والكلمات، وبالتالي بين الصور والمفهومات. وإنما تحاول إشراك الوعي الإبداعي في تحمل هذه العلاقة. لاسيما أن صلة النص الابداعي بالعالم الخارجي هي في الأصل ذات ارتباط بمشكلة الصلة بين اللغة والعالم.

غير أنه يبدو أن الدراسات اللغوية الحديثة لم تتجاوز التقسيم اللغوي الذي أثاره دو سوسير لغة / كلام على اعتبار أن التمييز الأساسي الذي يقيمه بنفست هو تمييز بين «اللغة بوصفها نظاما إشارياً» و«اللغة بوصفها وسيلة اتصال». وبذلك لم تنهض جلّ الدراسات التي تلت جهود سوسير إلا على ثنائيات مشابهة كالتمييز بين الوظيفة النقلية للغة، والوظيفة التفاعلية، والدلالية، والتواصلية...

غير أن نظرية النحو التوليدي التي انفرد بها شومسكي استطاعت أن تعمق البحث اللغوي وذلك من خلال تأثره بفلسفة الظاهر والباطن بحيث توصل إلى فرق جوهري بين «ماسماه «القدرة اللغوية competence و«الأداء اللغوي» performance لدى الإنسان. الأداء هو طريقة كتابة جملة بسيطة أو مركبة، على مستوى الحديث الجاري... أما المقصود بالقدرة فهو أنه مادام الأداء يتضمن قواعد لم يتلقها الإنسان من قبل، يمكن افتراض أن الإنسان يمتلك بفطرته عدة قواعد صورية أولية يثيرها من كمونها ما اكتسبه وتعلمه من قواعد النحو وتركيب الجمل الصحيحة» (١) فاكتساب القدرة اللغوية هو نتاج نظام ماقبلي وهنا تخرج اللغة عن حيزها المكتسب لتدخل حيز الإبداع. ونحن لانريد أن نعرض للنظرية التوليدية لما تمتلكه من إمكانات تحليلية لمستويات القول من أصغر وحدة (مفردة) إلى أكبر

---

١ - ينظر: محمود فهمي زيدان: في فلسفة اللغة، دار النهضة ١٩٨٥ص ١٤٢، ١٤٣

وحدة (الخطاب) ولكننا نشير فقط إلى أن التطور الحاصل الذي شهدته اللسانيات المعاصرة، يبقى لهذه النظرية فيه باع كبير بخاصة في أثناء تركيزها على القدرة اللغوية الكامنة في الانتاج اللغوي، والفهم، والتلقي، والتأويل وفي هذا الشأن فإن الحدس اللغوي «يؤدي في منظور شومسكي دوراً كشفياً، فهو إما أن يكشف عن الالتباس في بعض الجمل، وأما أن يبين التعادل القائم بينهما »(١) ومن ثمة فإن اللغة ' لا تغدو ، مجرد حامل لمجموع الجمل والمفردات المولدة وإنما تصير محصول تفاعل لغوي في إطار نظام لسانياتي يستمد إجراءاته من مبادئ جمة تستمد معطياتها النظرية من طبيعة اللغة ذاتها.

وعلى الرغم من كون النظرية التوليدية لم تكن مجرد تعميمات أو إطراءات غير مؤسسة إلا أنها تظل تمثل إجراء نقدياً يحمل افتراضات منهجية وعلمية متقدمة تدعو إلى مزيد من التأمل العميق، والفحص الدقيق.

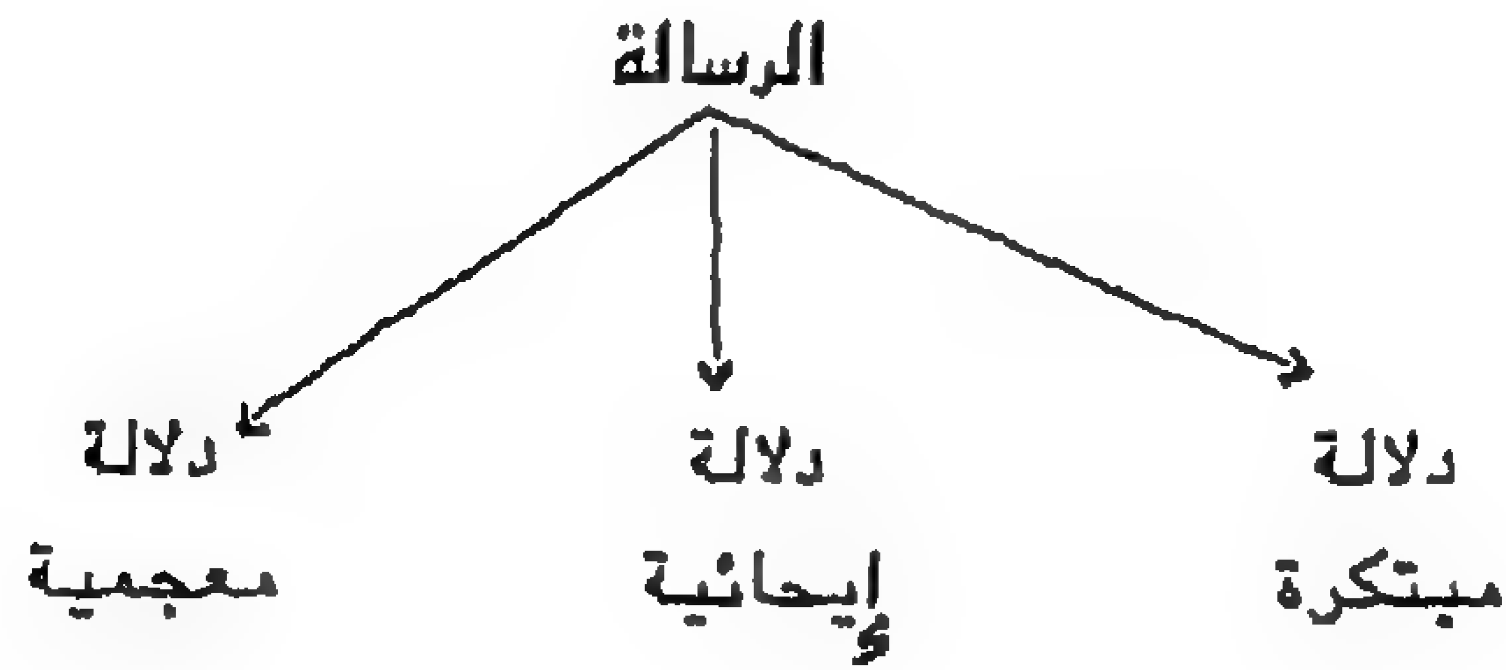
وبذلك فإن مصدر السؤال يظل قائماً أمام راهن الحداثة من حيث كونها سؤال الالتباس والفهم، ومحض افتراضات تظل دائماً عرضة للتساؤل والنقد. غير أن ذلك لايعني أن اللسانيات أخفقت أو أفلحت في تحليل الخطاب بل هي تشكل جانباً نظرياً هاماً، ومشروعاً نقدياً قابلاً للتجريب مفتوحاً على القراءة والتعدد.

لقد اجتهد الوعي الإنساني - منذ أن استكشف اللغة بماهي وسيط لإدراك العالم الخارجي - في فهم هذه الظاهرة. وإذا كانت جهود اللسانياتيين الغربيين قد ألحت على فكرة التقابل الثنائي: دال / مدلول، لغة / كلام.... إلى غيرها من الثنائيات، فإن الوعي الصوفي العربي كان له السبق في بعث هذه الثنائيات التي تعبر عن مستوى فكري ومنهجي، ورؤية معرفية تأملية وكشفية تتجاوز ظاهر الثنائية إلى مستوى عميق من الوعي التفكيكي.

١ - منذر عياشي: النظرية التوليدية ومناهج البحث عند شومسكي (مقال) الفكر العربي المعاصر، ع ٤٠ / ١٩٨٦ ص ٣٤

وإذا كانت طبيعة هذه الرؤية قد انسحبت إلى النص القرآني فإن ذلك لايعني أنها لاتختلف في جوهر تصورها عن جدل الثنائيات التي توحي بتعددية المعنى، وإحالته إلى أبعاد رمزية يكون للمتلقي فيه جانب من الفهم والتأويل والتحليل. وقد أوضح ابن عربي في الفتوحات المكية هذه العلاقة من خلال تمييزه بين «المضمون الأول الذي هو النص من حيث دلالته الوضعية، والمضمون الثاني الذي هو النص من حيث دلالته الرمزية، ويسمي وجه الرسالة الأول (العبارة) في حين يسمي وجه الرسالة الثاني (الإشارة)» (١)

ولم تقتصر الجهود النظرية لدى المتصوفة على النصوص القرآنية وإنما امتدت لتشمل فنون القول الشعري لما فيه من ثراء معنوي وايحائي يتطلب تصوراً خاصاً لحل شفراته وفهمها واستكشاف تعددها الدلالي، وما تحتمله من تنوع كلامي. ولم تقف تلك الجهود عند هذا الحد، ويتعلق الأمر بالدلالة المبتكرة للألفاظ التي انتهى إليها ابن عربي الذي «يقترح للمفردة معنى جديداً لايدخل ضمن دلالتها الإيحائية، وبذلك فهو يدشن ثورة فعلية خطيرة في مجال اللغة والبلاغة»(٢) وهكذا تصبح الرسالة أو الملفوظ يوحي بأكثر من دلالة واحدة ويمكن التمثيل لذلك:



١ - ينظر: سعيد الغانمي: أقنعة النص، دار الشؤون الثقافية بغداد١٩٩١ ص ٨٩

٢ - ينظر: المرجع السابق، ص ٩٢.

ولعل ذلك ما أفادت به الدراسات النقدية الحديثة التي جاء بها بارت في فهمه للنص على أنه كائن يحيا بوفرة الكنايات، وما أكد عليه ابن عربي قبله من أن اللغة فيض من الاستعارات والمجازات اللامتناهية، وبإمكاننا إعادة تسمية الأشياء بغير أسمائها لأن الأمر متعلق بالتواصل الذي لايقول بثبات الدلالة الواحدة للمفردة، وإنما يجعلها تتغير باستمرار.

وهكذا، فإن التحليل اللغوي المعاصر بدوره، لايكتفي بدلالة المطابقة وهو الأمر الذي أفضى إلى التسليم بوجود مستويين للنص هما مستوى التعبير (الدوال) ومستوى المحتوى (أو المدلولات) وتلاحم هذين المستويين هو مايؤلف الاشارة أو مجموعة الاشارات. ومع ذلك، فإن الرسالة التي تتألف طبقا لهذا الشكل الأولي، يمكن - إذا ما فككت أو وسعت - أن تصير هي نفسها مستوى تعبيريا جديدا لرسالة ثانية، تكون امتدادا لها، أي بوجيز القول، تصير «اشارة» الرسالة الأولى «دالا» للرسالة الثانية»(١) ولاتختلف هذه الرؤية عن تصور ابن عربي، سواء بخصوص الفهم المباشر للنص (العبارة) والفهم غير المباشر أو الباطن (الاشارة) أو بخصوص تصوره لمعنى مستوحى أو متبكر غير وارد تسترشد به أو تهتدي إليه الذات القارئة بما تشتمل عليه من خبرات جمالية وتقبلية.

لاشك في أن أي معرفة نقدية تستدعي استقصاء ممارسة محتوى البنى النصية في ترابطها الداخلي الكلي لصنع الخطاب، ولقد كان النقد ولايزال يسعى لأن يحقق بصماته في هذا المجال، لدرجة أن أي دراسة نقدية - هي الآن - تنكب على الروابط التي تجمع الدال بالمدلول فيما يشكله الدليل اللساني، حتى أصبح هذا التوجه مثار اهتمام جميع الدراسات النقدية المعاصرة.

---

١ - ينظر: اللغة والخطاب الأدبي، مجموعة من الباحثين، تر: سعيد الغانمي، ص ٥٥.

ومما لاريب فيه أن وحدة جوهر الدليل اللساني يشكل انعطافا جديدا في ميدان النقد الحديث، حين تحول النص إلى نظام خاص، له استقلاليته، ودلالته، على الرغم مما يحتويه من مضمون واحد، إلا أن صيغه المعبرة عنه بطرقه المختلفة تجعله متميز الخصائص والاشارات يكون من شأنها أن تنتقل بالنص من سلطة «المعيار» إلى سلطة «القيمة» في ذات النص، بحيث صار يمتلك سلطته بنفسه بما تحتويه قابلية التمعين "la signifiance" في نسيجها الدلالي المحكم.

غير أن هذا الانعطاف وان شكل مسارا جديدا، وأحدث القطيعة مع مختلف الممارسات النقدية التقليدية، فإنه لم يخل من بعض التساؤلات والتناقضات التي فتحت فوهات على النص والعالم، والمعنى والمرجع، والواقع والأنا، والدلالة والتصور.

وهكذا فقد حاول النقد الجديد الافادة من المنهج اللسانياتي الذي يبحث في التطابق بين الذهن والعالم دون الاكتفاء «بمعاينة خارجية للعلاقة القائمة بين واقع موضوعي، وسلوك انساني»(١) غير أن هذا لايعبر إلا عن التجليات في مظهرها الخارجي، التي تتصورها الذهنية. ومن أجل ذلك دعا بنفست إلى الابتعاد عن كل ماهو ظاهري وعرضي، والبحث في التجليات الباطنية التي تكشف عن جوهر العلائق بين الأشياء والمسميات، أو بين الدوال والمدلولات بوصفها علاقات ضرورية. ومثل هذا الموقف لايعطل اعتباطية الدليل التي يقول بها سوسير(*) كونها لاتحمل أي رابط

١ - اميل بنفست: طبيعة الدليل اللساني، تر: سعيد بن كراد / العرب والفكر العالمي ع ٥ / ٨٩ / ص ١١٩

(*) - لسانيات سوسير هي أول محاولة لتاسيس منهج نظري يقوم بالأساس على الثنائيات الضدية لغة / كلام، علامة / مرجع، دال / مدلول. ويرى أن مادة الألسنية هي العلامة أو الدليل، وليس المرجع الذي يشير إليه. ويرى أيضا أن العلامة لاترتبط بين اسم وشيء، بل هي انصهار صورة سمعية أو صوتية [الدال] وصورة ذهنية أو مفهوم [المدلول]، وقد اسقط النظام الألسني على مختلف النظم الحياتية. وفي حقل النقد الادبي الحديث ينظر إلى النص كنظام مرجعه في ذاته [التراكيب، المفردات، الصور، الايقاعات...] وعلاقاتها.

طبيعي في الواقع. ولكنه يؤكد اعتباطية العلاقة بين العلامة والمرجع على عكس العلاقة بين الدال والمدلول التي تبقى معللة في نظره وبالمقابل نجد الألسنيين الأسلوبيين لايحتفلون برأي بنفست إذ «يعتبرون أن تعددية المعاني (المدلولات) في علامة واحدة ذات وجه دالي واحد، وهي في أساس الخلق الأدبي، والشعري منه خاصة، والصور البيانية ناتجة عن عملية تحرر الدال من مدلول محدد واحد» (١) وبذلك يصبح النص علامة تتجاوز الدلالة فيها، المفردة، ويصير الأدب لغة، أو نظاما لغويا، يحتضن تعددا دلاليا لا متناهيا.

وهكذا فقد أحدث المنعطف اللسانياتي تحولا نقديا، تمثل بالخصوص في تصور جمالية النص عبارة عن حمولة معرفية تتجدد باستمرار وتكون مصدرا لاستيعاب معان ودلالات متعددة. وقد اختزل بارت R. Barthes هذا التحول في قوله «ليس الأدب إلا لغة أي أنه نظام من الاشارات: ليست كينونته في محتواه، ولكنه في هذا النظام» (٢) الذي يحيل النص إلى ذاته أي إلى سياقه اللغوي الذي يشكل شبكة علاقاته الداخلية وأنظمته الاشارية، التي تدخل في صميم بنيته التحتية بوصفها عناصر نصية، وبذلك «يرتبط النص من حيث هو لغة مع اللسانيات بعلاقة تصير فيها اللسانيات نفسها لغة دراسة نتحدث بها عن النص كلغة أولى، ولكن هذه العلاقة لاتجعل من نظام النص نظاما مطابقا لنظام اللسانياتية لأن طبيعة العلاقة بينهما تقوم على المجاورة والتشابه لا على التقمص والمطابقة» (٣) ومن شأن هذه العلاقة التوجه، أو السعي إلى اكتشاف المعنى الباطني أو المعنى الرمزي للغة الذي يتماهى مع الرموز التعبيرية في دلالاتها الايحائية من حيث أن النص الأدبي مؤسس من علاقات غيابية وأخرى

---

١ - جورج دورليان: بحثا عن وجهي سوسير: الفكر العربي المعاصر، ع ٣٠-٣١ سنة ١٩٨٤ ص ١٢٤.

٢ - ينظر: منذر العياشي: الخطاب الأدبي ولسانيات النص / مجلة المعرفة، ع ٢٠٠-٢٠١ / سنة ١٩٨٧. ص ١٣.

٣ - ينظر: المرجع نفسه، ص ٩

حضورية. فكما يرى تودوروف «فإن العلاقات الغيابية علاقات معنى وترميز. فهذا الدال «يدل» على ذلك المدلول وهذا الحدث يستدعي حدثا آخر، وهذا الفصل الروائي يرمز إلى فكرة ما. وذاك الفصل يصور نفسية ما. أما العلاقات الحضورية فهي علاقات تشكيل وبناء»(١) يعني أن هناك علاقات دالية ترتبط بالعلامة المادية أو [الدال]، وأخرى علاقات دلالية ترتبط بالعلامة اللا مادية [المدلول].

وحتى لاننصرف الرؤية إلى حدود التقابل والتمايز بين المعاني الحقيقية، والمعاني المتضمنة أو المشتقة، يستلهم تودوروف التمفصل الدلالي داخل المنظومة النصية، ليميز بين «صيرورة الدلالة (حيث يستدعي الدال المدلول) وصيرورة الترميز حيث يرمز مدلول أول إلى مدلول ثان. إن الدلالة موجودة في المفردات (في جداول الكلمات) أما الترميز فيعتمل في الملفوظ داخل التركيب»(٢) ليتحول السؤال النقدي إلى البحث عن كيفيات تشكل النص: كيف ركّب؟ وليس مما ركّب؟ دون أن يسأل عن اختبارات المعنى التي تركز بالأساس على العلاقات القائمة بين عناصر الجمل في قواعدها الشكلية التي أوجدتها، على الطريقة التي تسمح بخلق انسجام بين عناصر الكلمة في أركانها الأسمية، الفعلية، الحرفية، في تكاملها الوظيفي المؤدي إلى المعنى المراد.

---

١ – تزفيطان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار طوبقال – المغرب ١٩٨٧ ط١، ص ٣١

٢ – تودوروف: الشعرية، ص ٣٣

وعلى هذا فإن اللسانيات لاتبحث في مطلق النص من حيث ماهية المعنى أو لامحدوديته، وإنما تبحث في بناه التركيبية. وأن جوهر النص هو في نظام هذه البنيات. ومن ثمة كان سؤال المقاربة النقدية ليس سؤالا عن المعنى وإنما عن كيفيات اضاءته والاستدلال عليه وفق علاقة متباينة لتحديد المعنى السياقي الذي يؤدي وظيفة الكلمة في مدلولها الاتساعي. وقد تمثلت الدراسات اللسانياتية السياق اللغوي، وتموضعت ضمنه بوصفه سياقا متماثلا "homogéne" مع النص المقروء وصار البحث في معرفة النص لاينفصل عن سياق اللغة التي تموضع فيها. غير أنها لغة باحثة ومستقصية ومتسائلة من خلال ادراكها لنسيج العلاقات بين اللفظ وسياقه اللغوي بغية استخراج محتواه . الدلالي أو ما يطلق عليه في الدراسات الألسنية بالمعنى الايماني(*) الذي يحمله باطن اللفظ.

لم تعد اللغة مجرد أداة للتوصيل في: الارسالية ←الخطاب ← التلقي. ولم تنحصر غايتها في هذا المبدأ، بل تجاوزته إلى غاية أسمى هي إعادة الخلق والتشكيل. وقد أسهمت النظرية التوليدية في تطور الدراسات النقدية وتطور مفهوم الخطاب بتحرر مضمونه من الاخبارية والتقريرية. ولم تعد اللغة فيه مجرد أداة وإنما صارت بحثا معرفيا تتقاطع فيه أنظمة «دلالات» محدودة وأنظمة «مدلولات» لامحدودة من خلال تعدد مستويات النص وأنظمته الاشارية.

(*) – لعل ابن جني هو أول من أثار التفرقة بين تصريح اللفظ وايمائه، وذلك في باب الرد على من أدعى على العرب عنايتها بالألفاظ واغفالها المعاني والذي اعتبره من أشرف فصول العربية مستشهدا في ذلك بأبيات منكرا عنها المعنى الخارجي كما جاء في قوله:...(أطراف الأحاديث) وحيا خفيا ورمزا حلواء ألا ترى أنه يريد بأطرافها إلى مايتعاطاه المحبون.... ١/ ٢٢٠ الخصائص.

إن السيمائية بوصفها ميدانا تخاطبيا مجردا، لم تستكشف قواعد التحكم التي أرستها التوالدية التحويلية ونعني بذلك القدرة الكامنة "competence" والانجاز الفعلي "performance" كما صاغها شومسكي الذي يقول:«ان امتلاك لغة معينة يعني القدرة على استيعابها وانتاج اشارة تحمل التفسير الدلالي الذي نريده»(١) وثمة عوامل لا لغوية تتحكم بهذا الامتلاك. وهذا يعني أن اللسانياتية تحول الواقع لابفصله عن مسمياته، وإنما بجعله «متصورا ذهنيا تستدعيه اللغة ليكون دليلا على ما تتضمنه، دون أن يكون بينها وبين الشيء في ذاته أي رابط من المسميات»(٢) والواقع أن قراءة النص من منظور لسانياتي من خلال مكوناته الدلالية والتركيبية أو ما يصطلح على تسميتها بالقراءة التوليدية التحويلية هي بمثابة مقاربة للمنتوج المعطى في النص بتحويله إلى منتوج آخر محتمل على اعتبار «أن قراءة النص بهذا المفهوم هي قراءة للواقع أيضا ولكن بطريقة تحويلية يصير الواقع معها لغة تجعل القارئ يحس على أنه أثر يبحث عنه من خلال متغيرات لاتنتهي تنتجها قوانين محدودة وثابتة»(٣) وحيث كان المسعى اللسانياتي جادا ومستقصيا، فقد أنتج تصوراته من خلال محاولته ادراك المأزق اللغوي داخل الخطاب الأدبي، إلا أن محاولته هذه ركزت على مبادئ النص، أو متحكماته اللغوية [اللفظية - التركيبية - الدلالية] دون اكتناه متعمق لبناه الباطنية ودلالاته المتعددة والمحتملة وفي ذلك يرى تودوروف أن «المقاربة اللسانياتية تشكو من نقصين: فهي تكتفي من جهة «بالدلالة» وحدها بالمعنى الحصري للكلمة، تاركة جانبا قضايا الايحاء والاستعمال اللعبي للغة واعتماد الاستعارة، وهي من جهة أخرى لاتتجاوز حدود الجملة أبدا. والجملة عندهم هي الوحدة اللسانياتية الأساسية»(٤) إلا أن ذلك لاينقص من إرادة اللسانيات النصية أو الأدبية في

١- ينظر: فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث، ص ٥٠

٢ - د. منذر العياش: الخطاب الأدبي ولسانيات النص، ص ٢٥

٣- المرجع نفسه، ص ٢١.

٤ - تودوروف: الشعرية، ص ٢٣

ردّ النص إلى سياقه اللغوي أو علّة ذاته للكشف عن مكوناته، والمرتبطة أساسا بالقدرة على امتلاك اللغة واستيعابها، وانتاج محمول رمزي لتفسيرها ومرتبطة أيضا بحركية تعبيرية تتجاوز هذه اللغة وتستلهم مقدرتها من التجاذب الدلالي بين مختلف مستويات النص.

وقد أشارت اللسانيات المعاصرة إلى أن الانسجام في النصوص ليس معطى قبليا، ولكن القراءة هي التي تثير فيه انسجامه. فالمنطق اللساناتي في سعيه إلى العثور عن انسجام النصوص، يركز على استجابة القراء وتأويلاتهم بما تنفرد به النصوص من معطيات بإمكان القارئ أن يعيد تركيبها ذلك أن «محلل الخطاب لايهدف إلى وضع قواعد صارمة وإنما إلى تتبع مظهر خطابي معين للوقوف على درجة تكراره، من أجل صياغة اطراده، بمعنى أن هدفه هو الوصول إلى اطرادات وليس إلى قواعد معيارية»(١) فليس الغرض من اللسانيات النصية هو التعرف إلى مدى قابلية هذا المنهج للمقاربة النقدية أو عدمه، وإنما الغرض هو النظر إلى هذا المنهج في ضوء الممارسات التطبيقية التي تتعامل مع الوحدات اللغوية ضمن ماتنتجه من دلالات ضمن سياق لغوي معين.

إن الاشكالية التي سعينا إلى الخوض فيها مازالت تدخل ضمن مبحث نقدي شامل يرتبط بالنص، والدلالة، والتواصل، والتلقي وتبقى مثل هذه الطروح النظرية والمعطيات المعرفية تقدم نفسها بوصفها مشروعا لقراءة أو لمقاربة نقدية لها نظامها الذي تنسجم معه، وتحاول من خلاله معرفة جوهرية بالنص. فهل استطاع النقد العربي الحديث استبطان المدلول الغائب الذي لايتأتى دون مطارحة الوعي النقدي لسؤالات تتوغل في البنى والانساق وتستخلص بعدها النظري الذي بإمكانه مواكبة فاعلية النص؟

---

١ - محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب المركز الثقافي العربي، ١٩٩١، ص ٤٩.

٢- البنيوية والنص

أ- المنهج البنيوي

إذا تعين على الفكر أن يسائل نفسه باستمرار حفاظا على استمرارية وعيه لذاته، ووعيه للعالم، فقد بات من الضروري دمج المعرفي بالتجريبي، وضم الوعي للفعل الذي يشارك في وجود «بنية» يتمظهر من خلالها فعل الوعي. ضمن هذا الاطار تبدو البنيوية وكأنها هي أصل الانساق اللغوية من منظور أنها تمثل المحور الرئيس لبناء النص وانغلاقه في عالم اللغة ظاهريا أو سيميائيا لينفتح على فضاء الوعي بالعالم باطنيا أو دلاليا. ويصبح مصدرا للممارسات والتساؤلات دون أن يفضي إلى دلالة ثابتة أو قصدانية إذ الدلالة منزاحة ومتغيرة على الدوام. وقد ظل المسعى النقدي الحديث متوجها إلى توسيع مداركه في استقراء الوجود، واستقراء الوعي بهذا الوجود بوصفه علامة على وجوده . وتحققه، وامكانه. وقد تشعب هذا الاستقراء ليشمل ميادين الفلسفة، وعلوم النفس، والاجتماع، واللسانيات المعاصرة وغيرها.

وهكذا يتحول مفهوم «البنية» إلى مدخل تأملي ويجعل من اللغة ومن النص ميدانا لانتاج الدلالة وتوليد المعنى بما يقتضيه التحليل التركيبي، والتركيب التحليلي للوحدات الداخلية المكونة لانساق اللغة بوصفها نظاما يشكل الجسد المنطقي لروح الفكر أو المنهج البنيوي(*) في تعاطيه للقواعد الباطنية للغة.

لقد جاء دوسوسير بمفهوم النظام «Systeme» حيث نظر إلى الكلمات في مجموعها الكلي المتضامن، دون امكانية فصلها عن هذا الكل الذي يشكلها. وبذلك تكون اللسانياتية الحديثة قد استلهمت الرؤية السوسيرية في بلورة مفهوم «البنية» الذي ينظر إلى الكلمات أو الوحدات

(*) - الذي حل محل المنهج التاريخي

اللغوية في مجموع العلاقات التي تحددها داخل نظام اللغة. أما يلمسليف فقد أشار إلى كينونة اللغة ضمن المنشأ اللسانياتي الذي يستند «إلى فرضية تعتبر أنه من الجائز علميا أن نصف اللغة على أنها تشكل كيانا مستقلا من الارتباطات الداخلية أو بكلمة أخرى [تشكل] بنيانا. ودارسة اللغة إنما تقودنا إلى اكتشاف أجزاء ترتبط ببعضها ارتباطا وثيقا، ولايمكن بالتالي تحديدها أو فهمها الا بالتنبه إلى العلاقات التي تنشئها مع بعضها»(١) فإذا كانت آراء يلمسليف تستند في وصفها ومعرفتها للغة إلى مفهوم البنيان وتعتبره مبدأ جوهريا في التواصل، وتحدد له خصائص تميزه، فإنه انعكاس ذلك على النص الأدبي لم يتعد مفهوم النظام عند دي سوسير. لذلك فقد ركزت معظم المباحث اللسانياتية على الثنائيات. إذ يجب على القارئ فك هذه الثنائيات التي حولت النص الابداعي إلى ميدان لتعاطي الأضداد، في حين أنه ليس بنية ثابتة، إنه يحمل في باطنه بنيات تحيل كل بنية منها إلى نمو خفي وغير معلن. وعلى هذا الأساس يكون مجال خطاب النقد في الدراسات البنيوية بمثابة لغة من لغة سابقة على لغة «الأصل» القابل للكتابة مرة أخرى في إعادة تشغيل مجريات ممارسات العملية الابداعية من ذلك أنه «ليس ثمة عمل أدبي «أول» كل أدب هو تناص Inter textuol وهكذا لايكون لقطعة من الكتابة حدود مرسومة بوضوح: فهي تتناثر على نحو متواصل في الأعمال المنعقدة حولها، مولدة مئات المنظورات المختلفة التي تتضاءل إلى حد التلاشي. كما لايمكن اغلاق العمل أو تحديده، باللجوء إلى المؤلف، ذلك أن «موت المؤلف» هو صيحة الحرب التي يمكن للنقد الحديث أن يطلقها الآن بثقة»(٢)

---

١ - ينظر: انطوان الصياح: تطور مفهوم البنيان في اللسانية الحديثة مجلة الفكر العربي المعاصر ع ٢٥ سنة ١٩٨٣ ص ٢٧

٢ - تيري ايغلتون: مابعد البنيوية في النظرة الأدبية، تر: ثائر ديب مجلة الموقف الأدبي ع ١٨١/ ١٩٩٤ ص ١٦٤

غير أن السؤال الجوهري يكمن - في تصورنا - في مفهوم البنية من حيث هي معنى قائما بذاته في الوعي وفصله عن الشيء المتجسد في الواقع، وكذلك البنية بوصفها كيانا ثابتا، أو كيانا متحركا. ولن ننزع في ذلك إلى المنشأ اللسانياتي «فلم تعد البنية في نظر غولدمان ثابتة كما يفهم من التزامن، أو مطلقة بل هي نسبية تتأثر بالتاريخ متحركة باتجاه التقدم»(١).

ولعل غولدمان - في هذا - يتأثر بدي سوسير الذي انتقد بشدة «التقليد اللغوي السائد في عصره، كما لفت الانتباه إلى التفرقة بين «التزامن» أو «التواقف» Synchronie من جهة، وبين «التطور» أو «التعاقب» Diachronie من جهة أخرى. وعلى حين أن وجهة النظر «التزامنية» تمثل محورا أفقيا تقوم فيه العلاقات بين «الأشياء المتواجدة» (أو «المتعاقبة») على أساس ثابت ليس للزمان فيه أي مدخل، نجد أن وجهة النظر «التعاقبية» تمثل محورا رأسيا تقوم فيه العلاقات بين الأشياء المتتابعة على أساس التغير الزمني أو التاريخي. ومعنى هذا أن وجهة النظر الأولى - فيما يتعلق بعلوم اللسان - هي وجهة نظر وصفية تقتصر على النظر إلى «حالات» اللغة. في حين أن وجهة النظر الثانية هي وجهة نظر تاريخية تحرص على وصف تطور اللغات»(٢) لقد وسمت هذه التفرقة التطور اللغوي بسمات تكاد تكون محايثة لباطن اللغة حينما اقترنت وجهة النظر الوصفية بحالات اللغة، على أساس من ارتباطها بمحمولها وليس بما تحيل إليه. واعتبرت وجهة النظر التعاقبية منظورا تقليديا حرص على تفسير اللغة وفق أبعادها التاريخية فاقتربت من المكرور والسائد. وقد أمكن للغة - في الحالة الأولى - أن تكون بنية رمزية وذهنية، لعل هذا، وإلى حد بعيد هو السبب في اكتراث توجهات غولدمان

---

١ - ابراهيم السعافين: اشكالية القارئ في النقد الألسني / الفكر العربي المعاصر، ع ٦٠ / ٦١ سنة ١٩٨٩ ص ٢٠٩

٢ - د / ابراهيم زكريا: مشكلة البنيه مكتبة مصر ص ٥٢ / ٣٥

الذي اعتمد البنية من وجة نظر التعاقب التي تحرص على نمو اللغة وتطورها ضمن دوران حركتها المستمرة عبر التاريخ على اعتبار أنها ليست اطارا جامدا لايتغير وإنما هي على قدر كبير من الحركية الدائمة والتي لايمكن النظر إليها من خلال الدراسة التوالدية.

إن استكشاف البنية المسؤولة عن العمل في وظيفتها، يقتضي احتمال امكانات تأويلية، عبر عناصر تحولاتها في دلالاتها المتماثلة، ومن ثمة فهي ضمنية؛ إنها في صميم الأثر ولذلك فإن هدف النقد البنيوي هو البحث عن البنية في النص «وحتى وان اعتبرت البنى فاشلة في الالمام بالموضوعات فهي تتضمن في الواقع ترسيمة ذهنية، تدل في علائق الأفراد على نموذج للكيفية التي عليها الأشياء ومايجب أن تكونه وفقا لترتيب منطقي»(١) ولايعني ذلك خضوعها لنظام ثابت أو مستقر بقدر ماهي متحولة وشمولية.

ان النص هو نتاج ذات، وهو أيضا نتاج علائق، ويولد ضمن ظروف وأزمنة معينة. والسؤال الذي يثيره النقد الحديث هو: «كيف يمكن فهم بنية النص بمعزل عن شروط انتاجه وكيف يمكن أن نخضع هذا الانتاج الفردي لنظام شامل يخضع لبنيات جماعية سابقة وثابتة ولازمانية»(٢) فمثل هذا السؤال لايثير فقط المعنى المتغير للبنية، ولكنه يشير كذلك إلى سقوط البنيوية في نوع من القراءة المغلقة دون أن تستطيع النفاذ إلى الأثر، أو تجد له تأويلات، حتى وان شهدت في حركاتها ميلا إلى أفق القراءة فإنها ظلت مرتبطة بما يمليه عليها النص من دلالات «حيث تقتصر وظيفة القراءة على فك رموز النص دون الاسهام بفعالية في انتاج النص أو الدلالة»(٣) اعتقادا منها أن النص بنية لغوية يمتلك شفراته ودلالاته في

١ – سنيد علوش: نقد البنيوية الفرنسية من كلود ليفي شتراوس إلى مابعد البنيوية الفكر العربي المعاصر / ع ٤٠١ سنة ١٩٨٦ ص ٥٦.

٢ – ينظر: ابراهيم السعافين: اشكالية القارئ في النقد الألسني، ص ٢٩

٣ – فاضل تامر: من سلطة النص إلى سلطة القراءة / الفكر العربي المعاصر ع ٤٩ / ٤٨ سنة ١٩٨٨، ص ٩٩.

ذاته، ومعناه متضمن فيه، وفاعلية فهمه وتأويليه تابعة من نظامه الداخلي وتابعة له. ولذا «فقد كانت البنيوية تبدأ دائما من النص وتنتهي به وكأنه غاية نهائية بحد ذاته»(١) دون أي اعتبار لمختلف العناصر الأخرى التي بامكانها أن تمد الناقد ببعض المفاتيح والأدوات القرائية الفّاجعة. ولعل ذلك مايبرر نزوعها العلمي المؤسس على الانتروبولوجيا واللسانيات. كونها لاتبحث في العلية، ولكنها تبحث في الكيفية. إذ مايهمها هو كيف يمكن لعدد من التراكيب والبنى أن يؤدي إلىٰ معنى وشكل. إنها «تبين لماذا تمتلك هذه السلسلة الشكل والمعنى اللذين نجدهما فيها وذلك عن طريق ايجاد علاقة بين هذه السلسلة ونظام اللغة... فيحاول المرء أن يبين لماذا يملك حدث معين مغزى معينا عن طريق ربطه بنظام الوظائف والمعايير والأصناف التي يعتمد عليها الحدث وتجعله ممكنا»(٢) كما أنها تنظر إلى الأثر الأدبي بوصفه نظاما وعلى الناقد أن يقف عند القوانين التي تحكم هذا الأثر. فلم تعد مهمة الناقد المعاصر هي الكشف عن مراتب الغموض، ومظاهر التعقيد وحسب، وإنما الكشف عن القانون، أو النظام الذي يكتنف المعنى داخل العمل الفني واستيعابه. ولأن المعنى منفلت من الذات ومن الوعي بالموضوع فإن خلاصه يكمن في نظامه اللغوي الذي يتضمنه ونقصد بذلك ميدانا يهتم بوصف القواعد والنظم التي تستند إليها النصوص المختلفة «فالمعنى ضمن إطار الاتصال الذي يزعمه البنيويون، إنما هو معنى بالقدر الذي يجسم في شفرة»(٣) قد لاتتخذ أكثر من إمكان تأويلي، وبعد دلالي لأنها خاضعة في جوهرها لنظام اللغة غير الأدائية. وتبعا لذلك فإنه يشترط في الدارس تحديد تحليلاته ومقارباته بمجموع تلك الشفرات «ولما كانت مثل هذه الشفرات لايمكن أن تكون فريدة تخص نصا واحدا، فإن هذا الميدان لابد أن يتخذ شكل صناعة فنية - أي وصف عام للطرق التي تصنع بها المعنى

---

١ - المرجع نفسه، ص ٩٠.

٢ - ينظر: وليام راي: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، تر: يؤيل يوسف عزيز، دار المأمون، ص ١٢٦.

٣ - وليام راي: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ص ١٢٦

أعمال أدبية من ضروب مختلفة وليس شكل تفسير للنصوص»(١) ذلك أن بنية المعنى لاتخضع للتفسير الوصفي، لطبيعتها الذهنية ولكونها بنية محتملة وغير ثابتة.

لقد أفرز التفكير البنيوي أولى نويات الوعي المغاير، المنسجم مع تحولات العصر، وأدى إلى فض العلاقة التقليدية، وتدميرها بين الأشياء والمسميات، وبين المواضيع والتصوورات. ومن ثمة راح النقد في حقل الدراسات الأدبية يعلن ثورته على الأحكام النقدية التقويمية. ولعل مرد ذلك يعود إلى جوهر النقد الكامن في رفضه لمبدأ العلية الجمالية. بل واستبعد كل جمالية ابداعية بنسقها التناغمي في تداعيات الوجدان وعلاقته بالجانب النفسي ، والمجتمعي لعدم اكتراثه بالكليات التي يرمز إليها المعنى. ويتجلى ذلك من خلال طموح البنيوية في اختلافها «عن النقد الجمالي في أنها تحاول أن تتجاوز تشخيص مايكن للمرء أن يختبره في قراءة النتاج الأدبي إلى شرح كيف يمكن للمرء أن يستقي من النصوص المعاني التي يستقيها»(٢)

لقد أدت هذه الرؤى على اختلافها إلى تجاوز النقد المعياري القديم من خلال:

- علمانية الخطاب النقدي.
- التوصل إلى مفاهيم نظرية وافتراضات لم يتوصل إليها النقد القديم
- تطور الفكر النقدي، وتبني مبادئ العلم التطبيقي.
- وصل النقد بفلسفة العقل التجريبي.

---

١ – المرجع نفسه، ص ١:٢٧

٢ – المرجع السابق، ص ١:٢٦

لذلك، فإننا إذا نظرنا إلى هذه المواصفات وتنويعاتها في حقل الدراسات النقدية، نلاحظ أنها حولت الخطاب الأدبي إلى نسق، أو بنية لغوية لاتجد تفسيراتها أو مسوغاتها التأويلية خارج ذاتها. وأصبح معها النص علامة مادية «من حيث هو نمط بنيوي له نظامه أو نسقه الخاص. وهذا يعني أن تحليل لغة الأثر يجعل من النزعة البنيوية أساسا لدراسة الأثر، ويفسر مجال النقد تفسيرا لغويا شكليا ويجعل أخيرا الأثر مجرد عمل لغوي محض، ليس له من حياة خارج عالم اللغة»(١).

ان تغييب المضمون أو المحتوى "Le contenu" في النقد البنيوي هو ناتج عن فصل الدال عن المدلول، أو بعبارة أدق يكون المعنى هامشيا أو مؤجلا بوصفه لايوفر مجالا لفعل علمي يتأسس على قواعد، ويخضع لأنظمة المقاربة اللغوية،ولعل هذا ما أوقع البنيوية في دائرة الاهتمام بالاجراء في قوانينه الصارمة، حيث تكمن مهمة القارئ أو الناقد في السعي إلى الكشف عن أنساق البنية النصية داخل النص لاغير.

وعلى الرغم من ذلك فقد كشفت البنيوية عن وعي عميق في تقصي مظاهر تشكل الخطاب بوصفه نسقا بنيويا محددا ومهمة القارئ هي تحليل شفراته الداخلية بما تمليه عليه قوانين النص دون أن يضيف شيئا من عنده. وقد فطن جرار جنيت إلى تغييب المعنى واستغلاق النص باعتباره بنية ثابتة ونهائية تحددها أنظمة مسبقة. أما شولز فقد أشار إلى ضرورة البحث في مستويات أخرى من الأنظمة واخضاع عملية التحليل النصي لها.

---

١ – مصطفى الكيلاني: وجود النص الادبي/ نص الوجود: الفكر العربي المعاصر، ع ٥٤ – ٥٥، ١٩٨٨ ص ١٨ .

ب - البنيوية والنقد العربي

ان السؤال الذي يتبادر إلينا الآن: هو كيف استلهم النقد العربي هذا التنوع الهائل الذي اكتنف المنهج البنيوي؟ وان كنا لاندعي اجابة شاملة عن تساؤل يضم حقلا معرفياً ومبحثاً ابستيمولوجيا بكامله ولكننا نسعى إلى الاشارة إلى مزيد من التساؤلات بغية استكناه الظاهرة النصية في قيمتها المطلقة المنسجمة الحضور في شكل الأثر بما يحتويه من عناصر داخلية بعيداً عن اللسان الوظيفي الذي يؤديه المحتوى إلا ماندر.

إن اضطراب الوعي النظري الذي شاع بين دارسينا أساسه اختلاف في درجات التلقي، وتباين في اكتساب المعرفة. بخاصة عندما اصطدم الفكر العربي بالحضارة المعاصرة المتفتحة على قوانين الانفكاك والانبناء، والإنتاج والتكوين. ولم يعد لمسلمات ثنائية: الماهية والجوهر / والباطن والظاهر / - مثلا - التأثير نفسه على بنية الفكر الحديث الذي بات ينطلق من واقع التجربة والوعي الموضوعي للوصول إلى تفسير يبرر العلاقات بين الأشياء والمسلمات.

ضمن هذه المعطيات التي تتجه صوب النشاط الفردي والجماعي، كان لزاما على العقل أن يهيئ نفسه لما سوف تجيء به التنبؤات النظرية. ولعل ماجاء به كلود ليفي ستراوس بخصوص مبادئ البنيوية يمثل أحد أهم هذه التوقعات بخاصة حينما يرى أنه في إمكان البنيوية أن تقدم للعلوم الإنسانية نموذجاً ابستيمولوجيا ذا قوة لايضاهيها ما كان لديها قبل ذلك من مناهج، فهي تكشف في الحقيقة وراء الأشياء، وحدة واتساقاً لايمكن أن يظهره الاقتصار على وصف الوقائع»(١)

---

١ - ينظر: الطاهر وعزيز: بنيوية كلود ليفي ستراوس. دار الكلام، ١٩٩٠ ص ٣٤

وعلى اعتبار أن الأدب ظاهرة اجتماعية وفنية. فقد حظي باهتمام مبكر من لدن البنيويين، وحينئذ فقد لجأ النقاد إلى هذا المنهج فاخضعوا له النصوص دون أن يدركوا حجم اللامتغير الذي لايمكن القبض عليه في بنى النص العميقة.

ومن الواضح أن - بعض - التفكير العربي الحديث لم يتوقف عند انجازات النقد البنيوي بل استفاد من اسهامات التراث العربي في توجيه الرؤية النقدية نحو الاستقراء، والفهم، والاستنتاج دون أن يبقى رهين التلقي لما تزخر به المفاهيم الغربية.

ويمكننا أن نحيل - في هذا الشأن - إلى الوعي المبكر للنظرية الجاحظية التي أبدت تصورا يخالف ماكان سائدا في مجال الدراسات النقدية. وقد أتاحت هذه النظرية للتفكير الحديث في ميدان نقد الشعر العربي امكانية الولوج إلى معنى مغاير لمفهوم الشعر المتمثل في «إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، و[كثرة الماء] وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير» (١)

لقد كان للجاحظ فضل السبق في ربط العلاقة بين المدركات الحسية والمدركات المعنوية للنص، ومن ثمة يمكن اعتبار رؤيته هذه بمثابة المقدمة الأولى لمستوى التنظير من حيث كون «الشعر بنية قائمة على ملاحظة اللغة الفنية المستخدمة في النص، والحركة التي تتحكم في هذه اللغة فتفضي بها إلى نحو غايتها، ثم على نظام العلاقة الحميمية التي تربط هذه الشبكة من المظاهر الخارجية والداخلية معا للنص، ثم على الرؤية الفنية التي يطرحها هذا النص الشعري»(٢)

---

١ - الجاحظ: الحيوان، ج ٣ دار الكتاب العربي، ص١٣١ - ١٣٢.

٢ - عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة، ط ١ ، ١٩٨٦ ص ٧

وإذا كانت البنيوية قد ركزت على إبراز التقابلات بوصفها عاملا جوهريا في الكشف عن العلاقات التي تشكل البنية الدلالية للنص فإن مثل هذه التقابلات الثنائية.. لاتستقطب كل امكانات النص الايحائية، ذلك أنها توظف مجموعة من العلاقات مثل علاقات التشابه والتقارب، والتقابل والتضاد وغيرها؛ غير أن تقدم الوعي النظري لدى كمال أبو ديب مكنه من اغناء رؤيته بتصور يتجاوز الحدود الظاهرية لهذه الثنائيات إلى مستوى تفكيك جزئياتها وبذلك فهو لايتعامل مع هذه الثنائيات في مظهرها الخارجي، وإنما يدعو إلى اكتناه عمقها الدلالي لتندمج في صورتها الكلية.

ومن ثمة فإن الصيرورة الثنائية في قصيدة تميم بن مقبل، والتي مطلعها:

وما الدهر الا تارتان، فمنهما
أموت، وأخرى أبتغي العيش أكدح
وكلتاهما قد خط لي في صحيفتي
فللعيش أشهى لي، وللموت أروح
إذا مت فانعيني بما أنا أهله
وذمي الحياة – كل عيش مترح

فإن هذه الثنائية بحسب رأي كمال أبوديب – التي تناولها بالدراسة التطبيقية – توحي إلى تقاطع الموت والحياة «ولعل طغيان التركيب الثنائي أن يتجلى إلى درجة مدهشة في أن اللغة التي يفترض أنها تدل على واحد تتخذ في الواقع صيغة اثنين» (١) بذلك فإن المفتاح السيميائي لهذه التركيبة الثنائية ينم في حقيقة الأمر عن اتحاد تكاملي لرمزي الموت والحياة من حيث كون الأول أصل للثاني، والثاني امتداد للأول.

---

١ – كمال أبوديب: جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، ط ١٩٨١ ، ص ٦٨

لقد تعمق الناقد البعد الجوهري للثنائيات التقابلية، ولم يقتصر على الحمولة النفسية والانطلوجية، وإنما ذهب إلى المزج بين الدلالة الفيزيائية للأشياء ومايقابلها من دلالات موحية ولعلنا تجد مثالا لذلك في:

الدلالة الانتشارية لضوء مقابل الدلالة الانحصارية للظلام

الضوء ←—— دلالة مفتوحة

الظلام ←—— دلالة مغلقة

لقد شكلت ثنائيات المغلق المفتوح، المكبوت المكشوف حالات تعبيرية ووجدانية وانفعالية تصل الصورة بمعناها في حركية استبطانية لاتعتمد المفردة في حالاتها المعبرة وإنما تسايرها في وجودها الدال. وقد ينطوي التحليل البنيوي الذي اعتنقه أبوديب على دمج المستوى البصري للصورة بالمستوى التأملي، وعلى تفاعلات مستوياتها النفسية والوجودية في استثمار العلاقات التقابلية التي تنشأ عن تقاطع الانساق مع الصور الشعرية.

ان المتتبع للنقد العربي الحديث يدرك جليا تأثر الدارسين بالنظرية في جميع مظانها واتجاهاتها المختلفة، ويتجلى هذا بوضوح في غلبة الاطار الشكلي دونما اهتمام بالغ الأثر بالبنيوية التوليدية(1) والنفسية (٢) ولعل خير من توافر فيه قيمة تجلى هذا الأثر الشكلي في معرفة المفاهيم النصية: الباحثة: يمنى العيد(*) التي حاولت تطويع هذا المنهج في استلهامها العلاقات الثنائية، واستيعاب فكرة التقابلات الضدية، ورصدها بحسب تراكيبها الرمزية، مركزة في هذا المجال على مقدرة النص في علاقته اللغوية، وهي علاقة تجاذب تكتنفها المتعة النصية، أو اللذة التي تحرك بنية الانساق والعلامات.

١ - يتزعمها لوسيان غولدمان.

٢ - جاك لاكان.

(*) - حكمت صباغ الخطيب (يمنى العيد) في كتابها: في معرفة النص: منشورات دار الآفاق الجديدة ط ١، ١٩٨٣

ان احتضان الناقدة رؤية طموحة، دفعتها إلى امتحان مقدوراتها التحليلية، بحيث نلحظ ذلك المزج بين رؤيا العالم ورؤيا الذات من خلال محاولتها تفجير النواة الرحمية التي يتجمع حولها نسيج النص المتشكل من علاقات ضدية تقابلية، ويظهر هذا الجهد بخاصة في تحليل قصيدة «تحت جدارية فائق حسن» لسعدي يوسف. بحيث تبدو بنية النص ثنائية التركيب على مستوى الفعل [تطير، تتبع] وعلى مستوى الفاعل [الحمامات، البنادق] وتصف الباحثة هذه العلاقة (بالتناقض التناحري) أو العلاقة الصدامية التي تشكل «الحد الذي يلتقي عنده عالم الحركتين، فينتج هذا الالتقاء صداما، وتنمو الحركة. وهي المحور الذي تتبنين فيه عناصر القصيدة فتنهض بنيتها وتتكامل»(١) نلاحظ من خلال ذلك تعثر الباحثة في سلسلة من التقابلات الضدية في اشتغالها على مستوى التركيب اللغوي الذي يشكل الأساس الرئيس لبنية النص التي تقترحها الباحثة. ويظهر هذا التعثر بخاصة في رصدها /لتناقض بين فعل «الطيران» وفاعل «البنادق»، وهي «بذلك تقرأ النص في كل مرة على مستوى مختلف عن الآخر، الأول مجازي (أو تضمني) والثاني حقيقي (أو تعييني)(٢).

ومن خلال تكريسها للفعالية البنيوية تسعي برفع اللغة إلى حالة الخلق والابتكار على اعتبار أنها نسق من العلامات، أي أنها تضعها ضمن حضور مزدوج بين فعالية جمالية من جهة وبين ردها إلى الحيّز السوسيولوجي كأداة منتجة للفكر، وهي بذلك تجعل من اللغة حضورا ملموسا بالنظر إليه في الواقع، وفي شتات الذاكرة، وحضورا استيطيقيا في المتصور الذهني - الجمالي للمخيلة(٣) غير أن اللغة سيرورة لا متناهية، من حيث كونها تنتمي إلى حيّز الحقل السيميائي في أنظمته

---

١ - المرجع السابق، ص ١٥٩.

٢ - سامي سويدان: حوار منهجي في النص والتناص في الممارسة والتطبيق الفكر العربي المعاصر ع ٦٠ / ٦١، سنة ١٩٨٩ ص ٥٤

٣ - ينظر: في معرفة النص، ص ١٥٨

الرمزية مع الاشارة إلى أنه لاينبغي «أن ننسى أن «اللغويات» هي عميدة العلوم السيميولوجية جميعا لأن «اللغة» بين سائر أنظمة و«أنسقة» العلامات هي - بطبيعة الحال - أكثرها شمولا وأشد تعقيدا»(١).

وإذا كانت مختلف المقاربات البنيوية لم تنحرف عن المظاهر اللغوية التي تختزل النصوص إلى مكوناتها وأنساقها [الدّالية] التي لا توجد خارج النص، فإن للنص أيضا حضورا رامزا أو ترميزيا [علاقات غيابية] أو دلالية، وأخرى [علامات حضورية] أو عيانية. ولذلك فإن التحليل الذي تقترحه هذه الباحثة يفيد من هذه العلاقات في استحضار المتصور الذهني الغائب أو مدلول المدلول، على اعتبار أن العلاقات الحضورية تجسيد للمدلول الأول، بينما تبقى العلاقات الغيابية تجسيدا للمدلول الثاني. ويظهر ذلك من خلال تعليقها على هذا المقطع بخاصة الجملة الشعرية الأولى:

تطير الحمامات في ساحة الطيران، ارتفعنا معا...
في سماء الحمائم، قلنا لسعف النخيل وللسنبل الرطب
هذا أوان الدموع التي تضحك الشمس فيها، وهذا
أوان الرحيل إلى المدن الفاضلة.

فاعتبرت «أن قدرة هذه العبارة على الترميز قائمة في غياب هذا الترميز وفي حضور القصيدة ككل. توهم هذه العبارة ببساطتها، بالتصاقها بواقعها، بمدلولها الذي تحمل، حتى الشفافية والالتباس، ولكنها في حضورها في القصيدة تشي بمخزونها، وتفضح بساطتها»(٢) غير أن هذا الغياب كدلالة على حضور لمعنى خفي هو في الحقيقة ضرورة تولد مع

---

١ - د/ زكريا ابراهيم: مشكلة البنية، ص ٥٠.

٢ - يمنى العيد: في معرفة النص، ص ١٤٨

النص وتكشف عنها القراءة. بيد أن «غيابه الذي هو ضرورة الشعر، هو أيضا ضرورة الفعالية النقدية إلا إذا فهمنا بالنقد وصفا سطحيا يكرر النص» (١)

وعلى الرغم من أن المحاولات النقدية الأولى كانت تجريبية، إلا أنها تجاوزت الموروث للغوي إلى نسيج النص وبناه وشبكات علاقاته الداخلية ومايختلج فيها من تراكيب ودلالات. ومن ضمن هذه الاسهامات تلك المقاربة التحليلية التي تبنى من خلالها النقد العربي الحديث مبادئ النقد الجذري الموضوعاتي، مستلهما بذلك آراء بيار ريشار في تحليل النصوص، وقد كانت ارادة الباحث عبد الكريم حسن تتمثل في الانتقال بالنص من مستوى الظهور [تمظهر اللفظ أو الدال] إلى مستوى الكشف [اكتشاف الدلالة] على أن الدلالة متغيرة، والمعنى متعدد أو متضمن، إنما القصد هو استكشاف هذا التغير داخل الدلالة، وهذا التعدد ضمن المعنى «ويصبح التحليل في هذه الحالة بحثا عن فيض المعنى La connotation »(٢) من خلال ملاحقة هذه التعددية في المعنى ذاته.

لقد كانت نية النقد العربي الحديث هي إعادة الابداع إلى درجة الصفر من خلال هدم العلاقات المألوفة، وتأسيس علاقات جديدة ومبتكرة، ونلمس ذلك عند عبد الكريم حسن عبر منحاه الموضوعاتي الذي أراد من خلاله اظهار الموضوع الرئيس كخطوة أولى. أي فرز الدلالات الأساسية والفرعية وفق مستويين: مستوى شكلي [يبحث في البنية التي تتشابك فيها الموضوعات الشعرية] ومستوى موضوعي [بمعنى البحث في الموضوع] ثم تلي الخطوة الثانية التي تشمل النص بالتحليل.

---

١ - المرجع نفسه، ص ١٤٤

٢ - د/ عبد الكريم حسن: دراسة في شعر السياب (الموضوعية البنيوية) الفكر العربي المعاصر، ع ١٨/ ١٩، ١٩٨٢، ص ١٩٩

لقد فصل النقد الجذري بين الفكرة الرئيسة والجذر، ويتجلي ذلك من خلال قول بيار ريشارد: «والنص في لعبته اللغوية والأسلوبية والفكرية حصيلة توالدات على مستوى مقومات الكتابة الأولية، من هنا يجب التفريق في قاموس النقد الجذري بين الفكرة الرئيسة والجذر »(١) غير أن عبد الكريم حسن يقفز على هذا التمييز ليحدد موضوعه الرئيسي من خلال رصد المفردات بعد عملية الاحصاء [إحصاء الألفاظ] لاستخراج [المعجم اللفظي]. وفي اعتقاده أن الموضوع الرئيسي هو الذي يحدد بنية الموضوعات الأخرى شكليا ومعنويا Fomellement et Semantiquement (٢) وهكذا بدت قصائد السيّاب دالة بمفرداتها، وما يتوالد عن هذه المفردات من دلالات هي تنويعات على الموضوع الرئيسي أو النواه الرحمية للنص.

وإذا كانت الأسلوبية لاتخلو من الاحصاء الذي يسهم في ابراز الدلالة الكلية للنصوص، فإن البنيوية الموضوعية هي أيضا تتخذ من الاحصاء عملية اجرائية تقود إلى الموضوع الرئيسي كما يسميه النقد الجذري، وتتفرع عن هذا الموضوع نوعية العلاقات التقابلية بحيث تحدد طبيعة نموها جملة الاشتقاقات والتكرارات التي يتعقبها المحلل بوصفها مجالا خصبا لاختباءات المعنى.

ويشتمل التحليل البنيوي الموضوعي اضافة إلى المفردات المكرورة كل المشتقات الدلالية وصيغها الفعلية والأسمية، ومترادفاتها ومايمكن أن يطابقها في المعنى أو الوظيفة.

---

١ - ينظر: فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث، ص ١٨٩.

٢ - ينظر: عبد الكريم حسن: الموضوعية البنيوية في الفكر العربي المعاصر، ص ٢٠١

ولايمكن أن نأتي على كل التحليلات التطبيقية التي أجراها عبد الكريم حسن على شعر السيّاب(*) وإنما نكتفي بما يمكن أن يكفل لنا جملة من تصوراته النقدية حول هذا المنهج من ذلك استكشاف العلاقات الداخلية لأعماق النص التي لاتتم من خلال رصد مجموعة من المفردات وتجميعها في جداول، وإنما في مساءلة مضمونها الذي يتميز بالتعددية والانتشار. ومن ثمة فإن القبض على الموضوع الرئيسي لايتم من خلال تجميع عائلته اللغوية وحسب وإنما في تفكيك شبكات تعالقاته بتحليل هذه المفردات.

وهكذا فإن عمق التقابلات الثنائية أو العلاقات التقابلية يتلخص في كون البنية الجمالية لشعر السيّاب تتمثل في جدلية الموت والحياة. وقد انصبت معظم الجهود النقدية التي تناولت هذا الشاعر حول هذه التركيبة في محاولة اعطائها تفسيرات رؤيوية وأسطورية ارتبطت في كثير من القراءات بأسطورة الموت والانبعاث.

وإذا كان عبد الكريم حسن قد اتخذ من البنيوية الموضوعية منهجا لقراءة السيّاب من خلال ماتتوافر عليه النصوص من مفردات تعبر عن الشكل الدرامي لبنية الوعي السيابي، فإن طبيعة هذه الروية استطاعت أن تزود النص بمفاتيح سيميائية توغل به في بثيت دلالية متنوعة.

من هنا يمكن استنتاج رأي الناقد من حيث كونه حاول أن يستخلص من سياق النص العام رؤية الشاعر التأملية دون التورط في الوهم السيكولوجي الذي يبعده عن الاطار الطبيعي لرؤيا الشاعر.

(*) - ينظر: عبد الكريم حسن: الموضوعية البنيوية دارسة في شعر السيّاب، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط ١، ١٩٨٣

مايمكن استخلاصه بعد هذا العرض المركز للبنيوية في النقد العربي والذي لامناص لدراستنا من الخوض فيه ولو في بعض جزئياته هو أن:

- معظم الدراسات اللسانياتية البنيوية منها والتوليدية والموضوعاتية ركزت على التعدد المعجمي - المفرداتي وانساقت وراء البنى اللغوية في علاقاتها التركيبية.

- تصور النص بنية لغوية جاهزة، وحلول القارئ فيه مرهون بما تمليه هذه البنية من دلالات.

ومثل هذا الموقف يجعلنا نتجاوز بعض الجزئيات إلى ماهو أهم على مستوى الوعي النقدي المعاصر وفق ماتمليه المعرفة التحليلية على الرغم من الاختلاف الحاصل في مضمون الأدوات المفهومية الموجهة لهذا الوعي كالفهم، والتأويل والتفكيك.

إن المعنى الذي يتشكل ضمن سلسلة الأدلة المتشابكة لايمكن القبض عليه بمعزل عن حركية التبادل التأثري فيما بينها بحيث لايمكن لأي سلسلة كلامية لاحقة أو سابقة أن تظهر بمنأى عن هذه الحركية. وهذا مايعكس الوضعيات المختلفة المصاغة للأدلة بالاضافة إلى كونها ترد في سياقات مختلفة. لذلك فإن النص / الدال لايتطابق مع ذاته، ولا مع السياق الذي يرد فيه. إنه حاصل توالدات وتعالقات.

جـ- بنية التقابل الدلالي

تكمن شعرية اللغة في كونها نظاما من الدلالات تخضع لتبنين علاقاتها الداخلية، ونسق تشكلها وفق مايمليه عليها هذا النظام. وتلك خاصية اللسان بوصفه نظاما سيمائيا خلافيا يكتنه صورا من التشاكلات والتباينات، وفي هذه الحال يعد الخطاب الشعري تجسيدا جماليا لهذه التعارضات لما تحدثه من تناغم، وماتفضي إليه من دلالات بحيث «يخضع المعنى دائما لعلاقة لاتحتفظ من شيئين إلا على فرقهما» (١)

---

١ - ينظر: رولان بارت: مبادئ في علم الأدلة، تر: محمد البكري دار قرطبة المغرب / ١٩٨٦ ص ١١٣

إن سؤال التقابل الدلالي سواء من حيث ازدواجية الصوت، أو المفردة، أو المعنى، أو من حيث التعارضات الجملية أو السياقية يعد من البديهيات السيمائية القائمة على نظام علائقي بحيث يجب على ألفاظ الحقل (أو الجدول) أن تتشابه وأن تتباين في الوقت ذاته؛ أي أن تحتوي على عنصر مشترك وآخر متغير»(١) وقياسا على ذلك النص يعد ميدانا لتقابلات دلالية ذات بعد توزيعي لمفرداته سواء بقصد أم بغير قصد. أما طبيعة التعارضات الدلالية فإنها تتخذ صفتها من خلال علاقتها بالنص كله. وهي متنوعة ومتعددة، فهناك التعارضات ذات الوجهين والمتعددة الأوجه، والتناسبية والمعزولة «أما التعارضات التي ليست بتناسبية فهي معزولة وهذا النوع هو الأغلب والأكثر عددا. وفي علم الدلالة نجد أن التعارضات النحوية (الصرفية) تعارضات تناسبية، وأما التعارضات المفرداتية فهي معزولة »(٢) ذلك أنها لاترصد التقابلات الضدية في مستواها الضدي وإنما تؤولها في مستواها الدلالي على اعتبار أن قراءة الدال بنقيضه يعد مجالا استقرائيا يتمتع بثراء تطبيقي من حيث تأويل النص / العلامة.

من المحتمل أن سيميائية التقابل لاتقارب النص من خلال تتبع جزئياته، وإنما هي تبحث في تقابل حركاته وعلاقاته، ومن ثمة فهي سعي دائم إلى توسع مجال القراءة الدلالي. وفي هذا الشأن تكمن قدرة دزيرة سقال في تقصي فضاءات الدليل، الأمر الذي مكنه من اكتشافه وتعديته، وهذا دلالة على أن الناقد يمتلك الاداة والمنهج، ويتمتع بوعي نقدي يمكنه من متابعة فحصه الدلالي لمحتوى النص.

---

١ - المرجع السابق، ص ١١٢.

٢ - المرجع السابق، ص ١١٧

ولعل لجوءه إلى سيميائية بنيوية لاتتعامل مع النص في معطاه الظاهري، وتتوغل في عمقه الباطني جعله يبتعد عن تجميع كومة من الرموز والألفاظ لينسب إليها معنى النص ودلالته، بل تجده يتعمق هذه الرموز فيعيد تفكيكها، في إطار علاقاتها التي تقيمها مع موضوعها. إما بوصفها نظائر دلالية، وإما بوصفها قرائن سيميائية.

وإذا كان الناقد قد سلك - في تحليله لقصيدة السياب أنشودة المطر - مبدأ الثنائية الضدية، فذلك لأن طبيعة النص أو بالأحرى بنية النص هي التي أوحت بهذه الصيغة بما أفرزته من ثنائيات تكاملية لايمكن فصلها، أو إقصاؤها، لأنها تشكل الاطار العام الذي يتمحور حوله الدليل.

وتتنوع هذه العلاقات السببية (المرأة / الطبيعة) (الطبيعة / الأنثى)، (الطبيعة / المطر)، (الأم / الطفل) وبين العلاقات الجدلية (الذكر / الأنثى)، (الخصب / العقم)، (الموت / الانبعاث) «وهذه المجموعة من العلاقات هي التي تشكل الأبعاد في فضاء النص وهي التي تطرح لنا مفاصل (الدليل)»(١) وبذلك فإن قراءة النص في مستوى هذه العلاقات الثنائية التقابلية هو استكشاف لجوهر الدليل، ومن ثمة اظهاره، ووصفه في صورة مدركة للتلقي تستكمل أبعادها في البنية الكلية التي تشكل فضاء الدليل.

ان محور التقاطع في النص - بحسب تصور الن ٠ د - هو الصراع الذي يجتذب قوى التناقض، ليجعل من التقابل الدلالي ميدانا لانتاج الدلالة، ومن ثمة يمكن تتبع حركية النص من خلال التقابلات بين العلاقات التي تقيمها الصور، والألفاظ، والايقاعات «فالدلالة مشتركة أحيانا في أكثر من رمز بحيث يمكن اختصار الصراع في تصارع الحياة والموت، لكي تتم في نهاية القصيدة غلبة الحياة. وهذا التجمع الرمزي والخصوصية

---

١ - ديزيرة سقال: المعنى والفضاء محاولة جديدة لقراءة أنشودة المطر مجلة كتابات معاصرة، سنة ١٩٩١/ ع٩، ص ٣٤

الدلالية يفرضان قراءة خاصة لمعجم القصيدة وتحديد ذاكرة الكلمات فيها وانحرافاتها»(١) فالملاحظ إذن، هو أن الناقد لايضع الألفاظ مقابل الألفاظ وإنما يشتق منها دلالاتها التي وضعت لها. ليتخذ التقابل عمقه الدلالي فيما يرتبط سيميولوجيا بتحولات المعنى الجدلي، والتركيب الثنائي لفضاء الدليل.

إذا كانت الحداثة في منظور الوعي المعاصر، تعني شكلا جديدا لقوة الفكر. فإنها مطالبة بمقاربة النصوص بما هي معطيات للقراءة والرؤيا. والظاهر أن المقاربات النقدية الحداثية تمضي نحو استكشاف هذه الرؤى وفي هذا الشأن ألفينا النقد العربي يقارب الشعر القديم من منظور سيميائي يتجاوز المستويات اللفظية والصوتية وحتى البلاغية إلى مستوى الرؤية الباطنية التي توجه الملفوظ في قصديته. ويفترض أن الناقد محمد مفتاح في تتبعه لمقصدية الشاعر - من خلال تعرضه لسيمياء الشعر القديم - استهلك كل معطيات التحليل بالافتراض معرجا على سياق النص في تعالقاته مع الذاكرة. وهو ماركز عليه الناقد (٢)من قبل حين لم يستثن المقصدية التي يعتمدها كمؤشر خفي على مدلولات المقول. بالاضافة إلى أن النص الذي يقترحه للتحليل، تنحو بنيته باتجاه الحكمة والمثل، وما يتضمنه من مقولات: الدهر - الانسان - الزمان... بحيث تعبر هذه المقولات عن موضوعات تتنافى في الغالب مع محمولاتها. غير أن الشعرية "هي حدس جمالي لتحول المعاني سواء بخرقها أو بانحرافها وذلك بواسطة صيغ تعبيرية شتى، تلعب خلالها اللغة دورا كيمياويا يعطي للكلمة بعدا دلاليا، ويمنح الفعل حركية التعاقب والتحول، ومن ثمة فإن بنية التقابل - التضاد قد عبرت عن هذه التحولات والحركات التي يفرزها النص سواء بقصد أم بغير قصد.

---

١ - المرجع السابق، ص٣٥.

٢ - ينظر: في سيمياء الشعر القديم: دراسة نظرية وتطبيقية، دار الثقافة المغرب، ١٩٨٩

زيادة على أن هذه البنية لاتتعامل مع الألفاظ المفردة وتصنفها في مقابل بعضها وإنما هي تستدعي جميع العناصر الصوتية والنحوية قصد استنباط تقابل دلالي بين مستوياتها الباطنية.

واستنادا إلى تلك المستويات، فإن هناك قرائن للمشار إليه في النص، تشترك في عمارة تشكيل الدليل. وهذه القرائن هي:(الانسان - الدهر - الزمان) غير أن هذا التقابل الذي يختزل تجربة الذات من خلال هذا البيت الشعري:

لكل شيء - إذا ما تم - نقصان
فلا يغر - بطيب العيش - انسان

سواء أكان تقابل تناقض أم تضادا فإن منتوجه الدلالي مرتبط بمقصدية الشاعر أكثر من ارتباطه بانسجام عناصر النص. وبذلك فإن سيميائية التقابل في النص القديم- على الرغم من محاولة الاستبطان التي أبدت تعاملا مع علامات النص وتعبيراته الاشارية - إلا أنها ترجع الاستناد إلى المقصدية واستحضار الأفق الذاكري بوصفه مقوما تستند عليه القراءة في توليد المعنى، أكثر من اعتمادها على العمق الدلالي للملفوظ فيما تكتنزه الكلمات من انحرافات ودلالات.

والواقع أن مثل هذه الرؤية لاتعبر عن ضعف في موقف محمد مفتاح، بقدر ما تجعل من المقصدية معطى نهائيا، وليس مجرد أداة نقدية، واعتماد مثل هذه الرؤية من شأنه أن يفقد النص كثيرا من خصائصه ويبددها والأجدى هو توظيفها والتمكن من مقاربة النص، والتقرب من خصوصياته قصد مساءلتها، واستقصاء جمالياته بامعان النظرة التذوقية وتوجيهها نحو ارادة التقبل في استبنتاجاتها لمكونات النص التي لاتقدم نفسها إلا في طابعها الاحتمالي.

كما تثبت هذه الرؤية أيضا تعلق الدراسات النقدية العربية بالاحالة على الذاتي والذاكري في صورتهما الشكلية وابتعادهما عن السيميائية التوليدية التي تقتحم رحم النص وما يتناسل عنه من توالدات اشارية ورمزية توحي بمدلولها الغائب، وبحضور هذا الغياب في آن معاً

غير أنه لايمكن اثبات هذه النظرة أو نفيها، بقدر مايمكن استخلاص العناصر الأولية للمقاربات السيميائية في نقد الشعر العربي سعيا منها للبحث عن مكونات الخطاب الشعري وصولا إلى العلاقات الباطنية التي تحرك انسجته المتشابكة.

ويفترض في هذا الشأن أن يكون تساؤل الخطاب النقدي تساؤلا مفتوحا على التأويلية والاحتمالية، ومن ثمة فقد جاز له أن يتعدى الأفق المعرفي السائد إلى مساءلة الوعي المتغير في علاقته بالفكر التأملي لاستنباط عناصر الرؤية النقدية بما يتماشى مع هذا الوعي المستجد.

ضمن هذه الرؤية التساؤلية، تحاول الباحثة أسيمة درويش مسايرة الحركة الحداثية من منظور استقرائي يحاول تجاوز القراءات الاسترجاعية، والانتقال إلى قراءة استدلالية. كما توحي بتحول وظيفة القراءة التي لاتكتفي بتفسير النص، وإنما هي تضعه موضع سؤال تسعى من خلاله إلى الكشف عن علاقاته الداخلية، ومعرفة كيفية تماسك وحداته، وانبنائها.

وبذلك فهي تتخذ من التقابل عنصرا سيميائيا، جوهريا في تأسيس حركية النص البنائية. ويقوم التقابل لدى الباحثة على التضاد الذي يتجلى في المستويات التالية:

- التقابل على مستوى المفردة.
- التقابل على مستوى الجملة.
- التقابل على مستوى السياق.
- التقابل على مستوى الفعل.

ذلك أن اجراءات التضاد لاتنتج فعاليتها فيما تقيمه من تقابل بين المفردات أو بين الجمل، وإنما هي تكشف عن تعدد وتباين قد يظهر على مستوى الجملة الواحدة أو فيما بين جملة وسياق النص الذي ترد، أو بين الجمل والمفردات، غير «أن التضاد الأكثر أهمية في القصيدة هو التضاد الدلالي، أي الدلالات الضدية التي تنتجها حركة العلاقات الداخلية للنص، والتي لايمكن رصدها الا عبر متابعة أنظمة النص وحركته الداخلية» (١) فإذا كانت التبانيات هي سر الخلق الابداعي، فإن معظم النصوص الشعرية تعمد إلى نسق من التجاذب والتناسق بين الدوال، قصد تحقيق ايقاعية رمزية بين المحمول والمدلول من خلال تناغم الرموز وتنافرها.

والواقع - من وجهة نظر الباحثة - أن التقابل الدلالي في الشعر الحديث هو تعبير عن موقف ورؤيا وهو هنا - من خلال تحليل قصيدة أدونيس «هذا هو أسمي» يعكس الموقف التاريخي والكوني والرؤيوي للشاعر «فالأضداد هي المعادل الشعري لاحساس أدونيس المتوتر بتناقض الوجود. ذلك أن رؤيته الوجود تقدمه كحركة مؤسسة على علاقة بين متناقضات، علاقة تبادل وحوار وصراع وتقابل وتداخل. ومن هنا التقى في موقفه بعدان: بعد البحث عن الجوهري الذي يرده إلى استبصار التناقض وبعد السؤال. والسؤال هو الوجه الملازم لهذا الاحساس بالتناقض» (٢) ان تقابل النص الحديث هو تقابل العلاقة بين المفردة وسياقها، وتحمل هذه العلاقة مؤشرا دلاليا على التحول الحركي لهذه العلاقة وتطورها، بحيث يعبر تقابل ما عن دلالتين متناقضتين في سياق النص الواحد: كدلالة الماء (٣) في نص شعري لأدونيس:

---

١ - أسيمة درويش: مسار التحولات قراءة في شعر أدونيس، ص ٢٤٣

٢ - المرجع السابق، ص ٢٤٨

٣ - م. س، ص ٢٥٩

قبر الدجال في عينيه شعبا
نبش الدجال من عينيه شعبا
ورأينا كيف صار الشعب في عينيه ماء
ورأينا كيف صار الماء طاحون هواء

} دلالة على الاحتضار

يقابله النص الشعري التالي

وعلى لهب
ساحر مشتعل في كل ماء

} دلالة التجدد والحياة

الماء ← الاحتضار / ← الحياة } ⟸ تقابل دلالي

وعلى الرغم من كون التقابل ظاهرة نفسية وانطلوجية تكشف عن مظاهر التأمل والتفكير الذي يضمره الشاعر إلا أنه يبدو وأن الباحثة لاتوظف المقصدية كمؤشر دلالي وإنما كمؤشر كينوني، يحتمل أكثر من بعد دلالي ورمزي وبذلك فإن تقابلا مثل:

قدم للموت حياتك

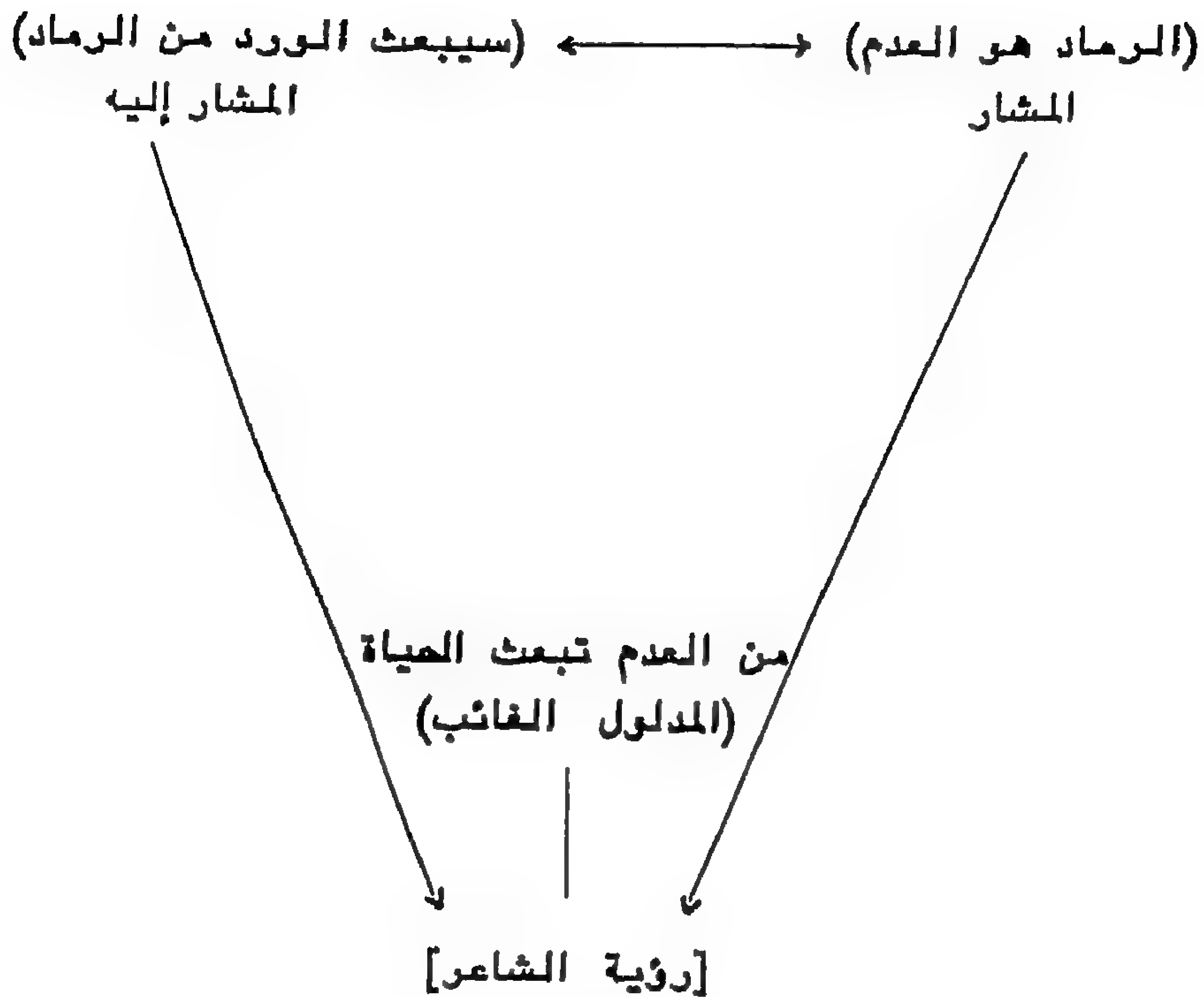
لايمكن إلا أن يكون بؤرة توالدية توزع اشعاعاتها الدلالية بما يلتف حولها من المحمولات المتضمنة لعلاقات جدلية تؤشر على تقابل الرموز الناتج عن تصارع الأضداد عبر اشتباك علاقاتها الداخلية (الماء / الصخر، الصخر / الريح، الموت / الحياة، الظلمة / الضوء).

وبذلك يمكننا استخلاص البعد الوظيفي للتقابل الذي يتجلى في التالي:

* اثارة الحركية في النص وانتاج الدلالة.

* التقابل جوهري لتوليد دلالات متعددة.

* تعميق الدلالة بنقيضها أو باستحضار الدلالة الغائبة (الوحدة ثنائية الغائبة) ترتبط بموقف الشاعر، وتتطلب استدعاء البعد الثالث حركة الثنائية بالتأويل ويمكن توضيح ذلك في الخطاطة التالية:



وهكذا فإن التقابل يستحيل إلى علامة ثلاثية الأبعاد، تستدعي خلالها سيمائية التأويلية المتصور الذهني الغائب بوصفه مدلولا ثانيا لمدلول ل. ومما يبدو، فإن التقابل في الشعر الحديث يعمق الفضاء الدلالي تفجير دلالات مضمرة وخلق علاقات داخل النص بين وحداته المختلفة.

يمكننا أن نستخلص مما سبق بأن سيمياء التقابل في الشعر القديم محورها (الدهر) لارتباطها بالذاتي والذاكري، بينما نجد أن التقابل في سيماء الشعر الحديث شمولي وكينونتي محوره (الانسان) ويتضح ذلك أكثر من خلال الجدول التالي:

سيمياء التقابل في الشعر القديم	سيمياء التقابل في الشعر الحديث
* تقابل ذاكري « محوره الدهر »	* تقابل كينوني « محوره الانسان »
* تقابل الجواب	* تقابل السؤال
لكل شيء إذا ماتم نقصان	لماذا أموت نفيا
* تقابل الزمن المدرك أو المعيش	* تقابل الرؤيا (رؤيوي)
وهذه الدار لاتبقي على أحد	قدم للموت حياتك
* تقابل الملفوظ أو المقول	* تقابل الدلالة
طيب العيش / ضنك العيش	نار ملجومة ← تضاد بحر مروض ← تضاد } تقابل دلالي
* يقول شيئا ليقول لاشيء	* يقول شيئا ليقول شيئا أخر
(حضور الدلالة)	(حضور / غياب الدلالة أي تعميق الدلالة بنقيضها)
* تقابل المتشابهات	* تقابل التحول

٣ - الأسلوبية / المنهج والتقبل

إن ارتباط سبل «المنهجية» في حقل الدراسات، يقتضي، إعطاء الوجه المعرفي للتعددية الفكرية في استنتاجاتها النسبية، والنص الأدبي أحد هذه الاجراءات التي تتلاشى مع الموضوعية المفرطة في محاولة لعلمنة النص، وهو ما لاتعتقده العلوم الانسانية.

وبحسب هذا الطرح، يمكن اعتبار المنهج مصدر النزوح إلى الحركية، وضد السكونية، ورفض كل قناعة نهائية، ومن ثمة البحث عن طرق تحليلية أكثر انفتاحا يمليها واقع الخطاب الأدبي، وبعيدا عن أية مقاربة تحتوي هذا الطموح، ولايعتمل في داخلها تفاعل النص مع متلقيه، لايمكن لأية ممارسة أن تنتج قراءة واعية وفاعلة.

إن استخلاص النتائج المستخرجة بمعايير منهجية صفة مائزة - بخاصة - في العلوم المعيارية، لذلك جاءت الدراسات المعاصرة لتكسير كل منهجية مسبقة من منظور أنها لاتعني بالغرض الذي يتعامل مع النص في خصوصيته التي تحدد منهجه لاحقا، كما أنها أضحت تراهن على تحديد السمات من الاجراءات المتبعة، وهي الصفات التي تميز الدراسات الأسلوبية.

وإذا كان الأسلوب - في منظور بعض الدراسات(١) - هو الذي يغيب الوجود الباطن للنص ضمن دراسة علم دلالة العبارة فإن القراءة الأسلوبية تعمل على استحضار هذا الغائب، وتركز على وجود دلالة الكلمة في ملفوظها التأويلي بما يلحقها من كلمات أخرى في ربطها بالجانب التركيبي والصرفي وهذا مايحدد التركيبة التي تعتمد الجزئيات للوصول إلى الكليات بقصد تحديد عالم النص.

---

١ - مثل المنهج البنيوي.

على هذه الأسس تقترح الدراسات الأسلوبية (١) ضرورة الفهم الجدلي الذي يعتمد قانون التتابع والانقراض، لاسيما في افتراض الجانب التاريخي بوصفه دافعا لهذا القانون. وتضيف هذه الدراسات بأنه لايمكن فهم الأسلوب دون ربطه بالفنون الأخرى. وبذلك تبقى «دراسة الأسلوب مستحيلة دون الفهم الفلسفي لوحدة المضمون والشكل ودون ايجاد الروابط التي تجمعه بالفنون أو بالأستاتيك. ومفهوم الأسلوب يفترض تاريخيا وجود التتابع والصراع والروابط المتبادلة بين الأساليب» (٢)

إلا أن الأسلوب بوصفه ظاهرة لغوية، أفضى بالأسلوبية إلى أن تبقى ضمن واقع اللغة، وواقع الكلام، وألا تحيد عنهما «وهذا المعطى هو الذي يجعل الأسلوبية تتحد بكونها البعد اللساني لظاهرة الأسلوب طالما أن جوهر الأثر الأدبي لايمكن النفاذ إليه إلا عبر صياغاته الابلاغية» (٣) غير أن مثل هذا المعطى يظل لغويا ومعجميا في أساسه. وقد لايفجر المخزون الدلالي أو الباطني لمحتوى المعنى.

أما كروتشه فهو يقف على أرضية شكلية بحتة، في تحديده للأسلوب الذي يقول بأنه هو الشكل. لكن هذا يتنافى مع الدلالة الجوهرية للنص، ويتعامل مع العمل الابداعي كبنية مجردة تجعل من الشكل مركز استقطاب.

وترتبط الأسلوبية باللسانيات كمبحث لغوي يزيد من اثراء الممارسة والتنظير ارتباطها ببعض المعارف الانسانية الأخرى، والحقول المعرفية. وهذا مايجعلها تطمح إلى ابداء الوعي بالمبادئ العلمية التي يتوسلها المنهج

---

١ – تشيتشرين:صاحب كتاب، الافكار والأسلوب.

٢ – تشيتشرين: الأفكار والأسلوب، تر: حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية / العراق، ص ٢٤.

٣ – عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط ١١ / ١٩٨٢ ص ٣٥.

الأسلوبي. حيث «تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لارساء علم الأسلوب»(١) وما انفك هذا الطموح ينزع إلى أساسياته البدئية [المنشأ اللساني] في ارساء دعائمه العلمية. يتضح ذلك من تاثير ثنائية سوسير لغة / كلام التي أسهمت في تطوير الأسلوبية البنائية. وهكذا فإن «قيمة هذه التفرقة تكمن في التنبه إلى وجود فرق بين دراسة الأسلوب بوصفه طاقة كامنة في اللغة بالقوة (.....) ودراسة الأسلوب الفعلي في ذاته؛ أي أن هنالك فرقا بين مستوى اللغة ومستوى النص»(٢) ومن ثمة تفرعت الثنائيات التي أوحت بها اللسانيات من مثل مانجد [النظام / النص، الرمز / الرسالة، الخطاب / العبارة...]. وتبحث الأسلوبية البنائية عن توالدات دلالية من خلال وظائف لغوية تحدد الخصائص النوعية عبر التحليل في علاماته ووحداته البنيوية التي تعنى بالانتاج الأسلوبي من حيث هو الأثر في صياغته الابلاغية.

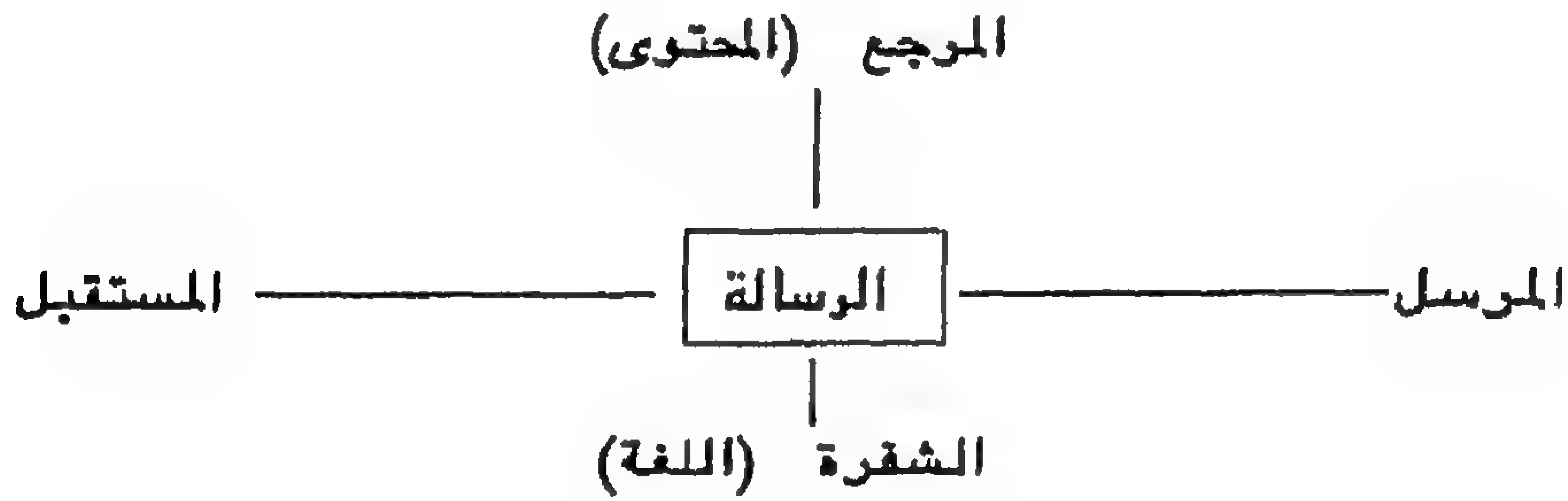
ان تحويل اللغة من حيِّز الوجود اللفظي (الافرادي)، إلى حيِّز الوجود التعبيري (التركيبي) أو الايحائي ذي الطابع الوجداني أو ما أسماه شارل بالي بالمحتوى العاطفي للغة، هو ما يضفي على الألفاظ بعدها الدلالي بتحويلها إلى مكوناتها الايحائية من خلال استكشاف العلاقات بين البنى والتعابير، والصور والأفكار وتفجيرها. ويرى بالي بأن الأسلوبية التعبيرية «تهدف إلى دراسة القيم التعبيرية الكامنة أو المثارة في الكلام. وهو يختلف منذ البدء مع البلاغيين القدماء في أنه لايقف بدراساته عند الصور والأنماط التقليدية المتعارف عليها، ولكنه يمتد إلى اللغة في حقولها التعبيرية اللامتناهية وهو يقف على نحو خاص أمام اللغة المنطوقة،

---

١ – المسدي: الأسلوب والأسلوبية، ص ٣٤

٢ – أحمد درويش: الأسلوب والأسلوبية مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، مجلة فصول م ٥ ع ١، ١٩٨٤ ص ٦٥.

ليلاحظ العلاقة التي يمكن قيامها بين المحتوى العاطفي والصيغة التي يصب فيها»(١) وإذا كان شارل بالي لم يستثن - في نزعته الوصفية - الخطاب اللغوي العادي بمحتواه العاطفي، دونما اهتمام بالجوانب الجمالية، فإن رومون جاكبسون قد ركز في الأسلوبية البنائية على التفرقة بين ثنائية (الرمز - الرسالة) في الوظيفة التعبيرية. وهو بذلك يراوح بين الدراسة اللغوية، والوظيفة الأدبية، عبر ثوابت يسميها بالمواصلات، أو متغيرات السرعة، ومن بينها هذا التقسيم الثلاثي للضمائر، إلى ضمائر المتكلم، والمخاطب والغائب الذي يلتقي مع تقسيم ثلاثي لوظائف اللغة، يتمثل في الوظيفة التعبيرية (أنا المتكلم) والوظيفة التأثرية (أنا المخاطب) والوظيفة الذهنية (هو الغائب)، ويلتقي أيضا مع تقسيم ثلاثي في العمل الأدبي يتمثل في المؤلف (أنا) والقارئ (أنت) والشخصيات (هو) ممثلة على الشكل التالي:



من خلال هذا التصور يمكن اعتبار الأسلوبية البنائية التي يتزعمها جاكبسون على أنها «بحث يتميز الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا وعن سائر أصناف الفنون ثانيا»(٢) وبذلك فهو يحدد معالم الأسلوب ويحصرها بكونها ميزة للخطاب الأدبي وأنه بإمكان الفنون الأخرى أن تستأثر بأساليبها المميزة الخاصة.

---

١ - أحمد درويش: الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، مقال في مجلة فصول، ص ٦٥.

٢ - ينظر: المسدي: الأسلوب والأسلوبية، ص ٣٧.

والواقع أن الأسلوبية في مجملها مازالت تنقب عن مرتكز يخلصها من خصائصها الوراثية تلك التي ترتبط بالجانب البلاغي واللسانياتي، لتجعل منها مجرد عناصر تسهم في تحليل النصوص والكشف عن أدبيتها وليس أساسا في بنيتها، وهذا ما جعلها تصوب مسعاها نحو المعرفة الغورية التي توغل وتستبطن، وتبيح للقارئ معرفة أدق بسبل الأداء الأسلوبي، وتمكنه من مُسوغ أدواته القرائية تبعا للاختيار النوعي والممكن وفق ماتمليه القدرات التقبلية للقارئ، ومداركه التأويلية، وفهمه الاستقرائي. وليس استنادا إلى معطيات الدلالة اللغوية ومقتضياتها النحوية التي تحول النص باتجاه سلطة الاستجابة اللفظية.

وبالاحتكام إلى فضاء التلقي تكون الأسلوبية التقبلية، قد حولت مفهوم الشكل إلى الأنا المتقبلة «ليشمل الادراك الجمالي الذي تظهر به احتمالات النص وانتاج المعنى واستقصاء اجراءات النص في القراءة والبناء الاتصالي للأدب لتفحص الحالات التي تحكم تفاعل النص – القارئ»(١) وما ينتجه هذا التفاعل هو نتيجة لاستجابة نوعية للأثر التي لاتتحدد بالرموز اللغوية، وإنما تبرز من خلال ماتقدمه هذه الرموز في تركيبها من فعالية تأثيرية «فإذا كانت عملية الاخبار هي علّة الحدث اللساني أساسا، فإن غائية الحدث الأدبي تكمن في تجاوز الابلاغ إلى الاشارة، وتأتي الأسلوبية في هذا المقام لتحدد بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الاخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية»(٢).

إن البحث عن الاشباع الدلالي، لاتوفره استقصاءات لغوية فحسب، ثمة أبعاد جمالية توحي بمكنونات النصوص هي أقرب إلى الاستكناه والتقصي تمكن الأسلوب من احتلال حيّز السياق التقبلي وذلك مايبـــرر

---

١ – ينظر: حاتم الصكر: الأسلوبية وطاقات النص (علمية الأسلوب وأسلوبية التقبل) كتابات معاصرة، ع ١١، ص٢٢.

٢ – المسدي: النقد والحداثة، ص٣٥.

«انتقال مفهوم الأسلوب من المستوى اللغوي إلى مستوى الكلام لغرض الربط بين جوانب التأثير والتأليف في الأسلوب. فالسياق الأسلوبي نموذج ينكسر بعنصر غير متوقع. والتضاد الناجم عن هذا الاختلاف هو المثير الأسلوبي أو الباعث، مما يولد وقائع أسلوبية يحدوها التلقي بديلا للوقائع اللغوية، كما يسهم الباعث في تحويل ردود الفعل الذاتية إلى أداة موضوعية للتحليل»(١) والأثر لايدل إلا بمقدار مايدل عليه التقبل. لذلك فالأسلوب لايظهر كفعل لغوي وإنما يتراءئ بوصفه الدلالة الخفية للأثر. ويعتقد ريفاتير بأنه «العلامة المميزة للكلام، داخل نسيج الخطاب اللغوي، في هذا الاطار اعتبر الأسلوب بمثابة البنية النوعية للنص. وإذا كانت اللغة تقوم بوظيفة تعبيرية فإن الأسلوب بالنسبة إليه هو الذي يبلور المعاني ويبرزها»(٢).

وسواء أاهتمت الأسلوبية بظواهر التعبير من حيث الأداء الكلامي والقدرة الكامنة، أم من حيث احتضان البنيات التركيبية في رصد الدلالات الباطنية، أم من حيث التأثير والتقبل، فإن المنهج الأسلوبي مازال يضطرب بين القواعد التقليدية من بلاغية ونحوية حيث ينعدم الذوق الفني والحس اللغوي المبدع.

ومجمل القول فإن أسلوبية التقبل قد حققت بعض الانزياحات سواء على مستوى النص أم التلقي من منظور أن:

- النص أشمل من الملفوظ اللساني.
- تجاوز الانزياح اللفظي - المعجمي - إلى الانزياح الايحائي.
- رد الأسلوب إلى جمالية التقبل حيث يصبح المتلقي طرفا في تحديد الأسلوب، وهو انعطاف جديد في تحديد مفهوم الأسلوبية.

---

١ - ينظر: حاتم الصكر: الأسلوبية وطاقات النص، ص ٢٢.

٢ - ينظر: فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث، ص٢٦.

وتندرج ضمن هذا الطرح أسئلة كثيرة لعل أبرزها:

ماذا أضافت الأسلوبية إلى حقل الدراسات النقدية عمليا ونظريا؟

ويتولد عن هذا السؤال تساؤل آخر بشأن علمية الأسلوب التي تشتغل بموضوعات افتراضية الأمر الذي يجعلها غير قابلة للتحقق بالاضافة إلى تميز الموضوع الذي هو محل اجتهاداتها بالخصائص التالية:

- اجمالية الأدب وافتراضية المقول (النص).
- لا نهائية المقول ولا محدودية التقبل.
- انفلات المعنى من الشكل، وانزلاقه من حدود الدلالة.
- كل هذا «لايتحدد بالتماثل والتجاوز نظرا لعلائق التركيب وشبكة المعاني والمفردات والاشتراطات الفنية للنص»(١)

وكل هذه العوامل كانت بمثابة تمهيد لخلاص قد لايكون نهائيا، ولكنه ممكن تمثل في أسلوبية التقبل من حيث كون القراءة عملية اندماج بين النص والقارئ تتضح من خلالها طرائق الفهم، وجماليات المعنى، وحدوده، ومستوياته وفعالية تأثيره، وتمنح - بالتالي - لمفهوم الأسلوب جدليات جمالية تسهم في ابرازه بوصفه البنية الخفية في نسيج النص وفي حفرياته الأكثر غورا، وليس مجرد مظهر تجسده العلاقات المعجمية وتضطلع به المقاييس اللغوية.

وإذا كانت الأسلوبية قد تقصت مبادئ الألسنية في تحسس النظم التأسيسية لمبادئها، فإنها عند عبد السلام المسدي قد تمكنت من تحديد مفاهيم معينة انطلاقا من استيعاب مجمل القضايا التي تعلقت بالأسلوبية والأسلوب، محاولا استلهام اجراءاتها في التحليل، وتجاوز بعض منطلقاتها في التنظير الأمر الذي مكنه من الاحاطة بمعظم مباحثها. غير أن منطق الرؤية لديه ظل في مجمله لسانياتيا يخوض في مناحي اللغة، والتحليل

١ - حاتم الصكر: الأسلوبية وطاقات النص، ص٤ ٢.

الشكلاني والتراكم التاريخي، فلم يقبض على أبعاد تأملية. وهذا ما يجعلنا نتساءل حول حضور المنهج الأسلوبي في ممارسة النقد العربي الحديث. وهل أحيط بتأمل واع؟.

لقد ارتأينا أن نمارس هذا التساؤل من خلال أسلوبية المسدي بوصفه النموذج الرائد في هذا الميدان، ولئن كان يضم أبعادا وتحديدات متطورة منهجيا فإنه لم يخل من بعض الوثبات، بخاصة تلك التي ترتبط بالكشف عن دلالات النص الباطنية. ومع ذلك فإن معظم مداخلات الناقد (المسدي) التي أسهمت في اثراء النقد العربي الحديث تشير إلى افتقار المقاربات النقدية الحديثة إلى بعدين: بعد نقدي، وبعد تأصيلي، أو فقدان التأصيل المنهجي والمعرفي نظرا للفصل بين الفلسفة والنقد. وتلاحظ بعض الدراسات المعاصرة أن المسدي «لم يحاول أن يتبنى منهجا أسلوبيا جاهزا من تلك المناهج التي عرض لها، والتي صنفها ضمن ثلاثة اتجاهات، مصادرة المخاطِب، ومصادرة المخاطَب، ومصادرة الخطاب، بل قدم تصورا لايخلو من الانتقائية والتوفيقية وعى فيه إلى الأخذ بكل هذه الاتجاهات وعدم إهمال أي منها لأنها تؤدي إلى دراسة شمولية للظاهرة الابداعية»(١). إن الأسلوبية لايمكن أن تكون نظرة شاملة، أو مبحثا متكاملا يشمل الظاهرة الأدبية، أو الأثر الأدبي، وإنما هي تمسك ببعض جوانبه وأبعاده، وقد تعجز عن بعض جوانبه الأخرى.

وإذ تدعي أسلوبية المسدي عدم الفصل بين النظامين اللغوي والأدبي وإمكانية ادماجهما، إلا أنها أختزلت إلى لون من التحليل الذي استمر في اهمال أدبيات النص، وردها إلى خصائصها اللغوية ومائمليه عليه ستحكمات النص ذاتها. وظل يتردد في قراءاته بين التحليل الألسني البحت، وبين اللجوء إلى سياقات سيكولوجية، وتعبيرية حيث لم يلتزم بمنهجية أسلوبية معينة، وذلك يتضح لنا في تحليلاته للشابي والمتنبي

---

١ – د/ فاضل تامر: خطاب النقد العربي الحديث: الاتجاهات الأسلوبية – تجربة المسدي نموذجا مجلة كتابات معاصرة، ع١١، ص١٤.

على اعتبار أنه «كان يراوح عند حدود منهجية غير حداثية كليا، وأنه كان أسير تحليلات ومقاربات نفسانية وقيمية، أولت المرجعيات الخارجية اهتماما كبيرا وأقامت صرحها على افتراضات قبلية ومصادرات افتراضية تبني عليها التحليل الأسلوبي اللاحق، وأن هذا المنهج ظل بعيدا كل البعد عن منهج الاستقراء»(١) ان ما نلاحظه -إذن- هو أن الناقد حاول أن يثري منهجه الأسلوبي في تطبيقاته وتنظيراته من خلال تمثل أكثر المناهج الأسلوبية التي عرضنا لها، غير أنه انساق وراء الاحصائيات متخذا منها مدخلا تحليليا، وممسكا بالصياغة اللفظية والبنائية، جاعلا منها مبدءا أساسيا في التوصل إلى النموذج الأسلوبي الخبيء ضمن تلك الصياغة، ويتضح ذلك من خلال قوله «بأن ابداعية أي نص أدبي لايفسرها إلا الاهتداء إلى النموذج الأسلوبي الثاوي وراء بنيته الصياغية والذي سيتصفى من خلال مراتب البناء بدءا بالأصوات والمقاطع والألفاظ وختما بالمضامين الدلالية بعد المرور بالتراكيب النحوية المتعاقدة»(٢) وضمن هذا التوجه النقدي يحاول رواد النقد العربي الحديث الافادة من الدرس اللغوي في مقاربة المعنى الأدبي بحيث يرى أحدهم(*) أن «الوصول إلى المعنى في صورته الشاملة لابد وأن يفيد من الدراسات اللغوية المختلفة مثل الصوت والصرف والنحو [وهي الخاصة بتحليل المعنى الوظيفي] ثم المعجم [وهو الخاص بالمعنى المعجمي]»(٣). ويبدو جليا إذن، أن مختلف المقاربات النقدية العربية الجديدة - على اختلافها - انساقت وراء الثنائيات الضدية دون أن تدرك حقيقة البنية الدلالية للنص التي لاتستخلص من مجرد بنيته اللغوية.

---

١ - المرجع السابق، ص١٧.

٢ - المسدي: النقد والحداثة، ص١٠٤.

(*) - تمام حسان في كتابه: اللغة العربية معناها ومبناها.

٣ - ينظر: د. فاضل تامر: المقارات النقدية العربية الجديدة (من البنية إلى الدلالة) كتابات معاصرة، ع ٨، ص ٧.

لم تبق تلك المقاربات رهينة المنحى الألسني في رصده للبنيات التركيبية للنص، لاقتناعها بضرورة البحث في حفرياته الأكثر غورا، وتفجير مكوناته الدلالية، ونلمس ذلك من خلال ماتطرق إليه ميشال زكريا الذي يبين بأن «البنية العميقة وان لم تكن ظاهرة في الكلام، هي، إلى حد كبير، أساسية لتفهمه واعطائه التفسير الدلالي.. في حين ترتبط البنية السطحية بالأصوات اللغوية المتتابعة وتحدد تفسير الجمل من الناحية الصوتية»(١). على أن طرائق التحليل النقدي الحديث لاتكمن أهميتها في رصد البنيات الباطنية والسطحية للنصوص فحسب، وإنما في ايجاد القاسم المشترك للعلائق المشتبكة في نسيج النص، وما يعتمل في داخلها من صور، ومعان، ودلالات. ومثل هذا الجهد لاتوفره إلا الأدوات الاجرائية ألتي تمكن الناقد من «تقطير المعنى» من النص. وهكذا تتباين الرؤى النقدية في التوجه والأداة، وتشترك في كونها تسعى إلى أن تمتاح المعنى أو تقاربه أو تضيئه أي أنها تستكشف البنية في استقصاء الدلالة عن طريق استقراء المضمون الدلالي واستنطاق البنية الداخلية وتفكيكها..

غير أن ذلك لايتم إلا باستقصاء ابيستمولوجي عن كيفية تقارب «المعنى» في تحديد وظيفتها المورفولوجية؟ أو ماهي الملابسات والظروف التي تقربنا من تحديد «المعنى» ضمن العلاقة المتبادلة بين اللفظ ومدلوله؟.

---

١ -.المرجع السابق، ص٨.

٤ - اشكالية الدلالة وحدود التقبل

أ - المعنى ومعنى النص

لقد أسدت الدراسات المعاصرة توجهات معرفية عميقة التصور في مشهدها النقدي، وذلك بالتنوع الشديد والمكثف. ومثل هذا التنوع تفرضه التعقيدات الناجمة عن الخطاب الابداعي، الذي يخلق نظامه التشفيري من الرموز وليس من القرائن والمؤشرات، كما هو الحال في الخطاب اليومي بوصفه حاملا لعلامات مشفرة. وتقودنا هذه التعقيدات إلى المحمول النصي أو الملفوظ الابداعي في تداخلاته والتباساته، على اعتبار أنه محمول دلالي تتجاوز أنساقه المواقع المعجمية إلى صميم الدلالة المعنى ذلك بأن الدلالة تتعلق بالمعنى، أما الاشارة فتشير إلى موجود كائن. الأولى تمس التصورات وعلائق الذهن والثانية ترتبط بالمشار إليه في علاقاته اللغوية. وتبعا لذلك تكون اللغة أداة للاشارة، والدلالة أداة للتصور وهنا تكون علاقة الاشارة هي إذن علاقة لغوية. غير أن الذي يهم هو «العلاقة المنطقية المحضة للدلالة التي تكون بين التصور وما ليس بالتصور، أي ما «يوصف» بواسطة التصور. ففي القضية التي توجد فيها علاقة دالة بين التصور ومايدل عليه التصور، تكون القضية تخص ليس التصور ذاته، لكن ماتدل عليه القضية. ويقول آخر فالتصور هو الأداة التي تسمح للقضية بأن تتكلم ببساطة عن بعض الموجودات(١).

يكون المعنى إذن - بحسب هذا التصور - افتراضيا في طروح مواضيعه الدالة التي لايظهر إلا من خلالها. وهذا يعني أن كل افتراض هو عبارة عن رسالة خلفية لتيمة المتغير عبر فضاء النص. لذلك فإننا هنا أمام اشكالية «المرجعية» التي تؤكد ثبات المعنى في إطاره الثقافي، أو كما يسميه تودوروف بـ «المعنى الثقافي» في مقابل المعنى اللغوي للكلمة بحيث تقترن بالكلمات الأصلية معان جديدة، وتأتي هذه المعاني نتيجـــة

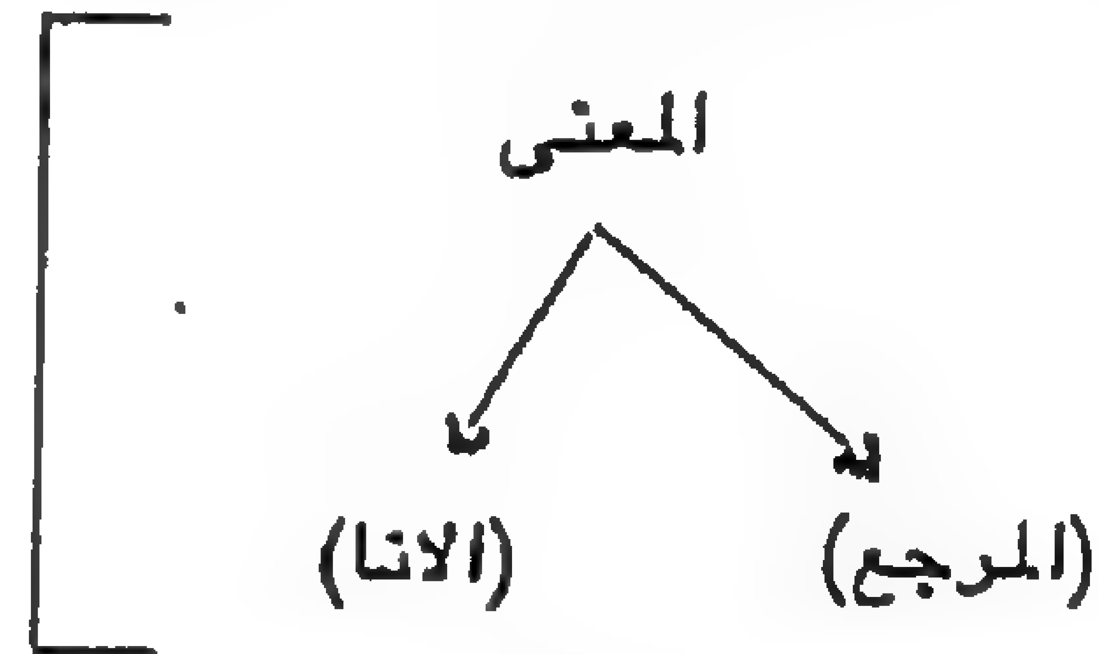
---

١ - سامي أدهم: مابعد الحداثة (انفجار عقل أواخر القرن / النص الفسحة المضيئة) دار كتابات ط ١، ١٩٩٤.

للايحاءات المتكررة بين المعنى اللغوي والسياق الثقافي(١). وبين الظهور والكمون، والواقع والامكان، تبقى اشكالية المعنى لاتتجلى في مستوى معرفي محدد، وإنما في مستويات مختلفة، منها، ما ينزع إلى الجانب الهرمنيوطيقي، ومنها ما يرتبط بالجانب المعجمي أو الدلالي.

غير أن أهمية المعنى في الممارسة الابداعية، تكمن في التساؤل عن كيفية أداء المعاني لوظائفها في النصوص الأدبية بحيث تتجلى هذه الكيفية في الاستعمال: أي كيف يمارس المعنى وجوده في النص؟.

إن الأسئلة ليست بريئة دائما. ومع ذلك سنحاول اضاءة جوانب من المعنى في علاقاته بالمرجع، والأنا، والواقع. يرى سامي أدهم أن «الصراع في النص هو بين المعنى المثالي والمرجع، فالمعنى يؤطر النص، والمرجع الواقعي ينتسب لأنطولوجيا النص، فهدف النص الدائم هو تقريب المعنى من المرجع الواقعي، وهنا تكمن المفارقة ويندس المستحيل»(٢). إن واقعية المعنى لاتتعارض مع النص ولكنها تتراجع لصالح المثال:



المعنى لايتعلق بالمعيش بماهو موضوع بل بماهو مثال

أما فريج "Gottlob Frege" فيفرق بين المعنى (sens) والمرجع، ويعتقد بأن المعنى يتمثل في كيفية اعطاء المرجع، والمرجع هو الشيء الذي ترجع إليه العبارة(٣) وهذا يدل على أن المعنى واحد غير أن طرائق استيعابه تختلف ويستلزم أن:

١ - ينظر: تودوروف: المعنى والنظرية الأدبية، مقال في مجلة كتابات معاصرة ع ٩، ١٩٩١، ص٥٣.

٢ - سامي أدهم: مابعد الحداثة، ص١٥،٣.

٣ - ينظر: جورج دميان: نظرية المرجع في الألسنية / الفكر العربي المعاصر، ع ٢٥، سنة ٨٣، ص٣٣.

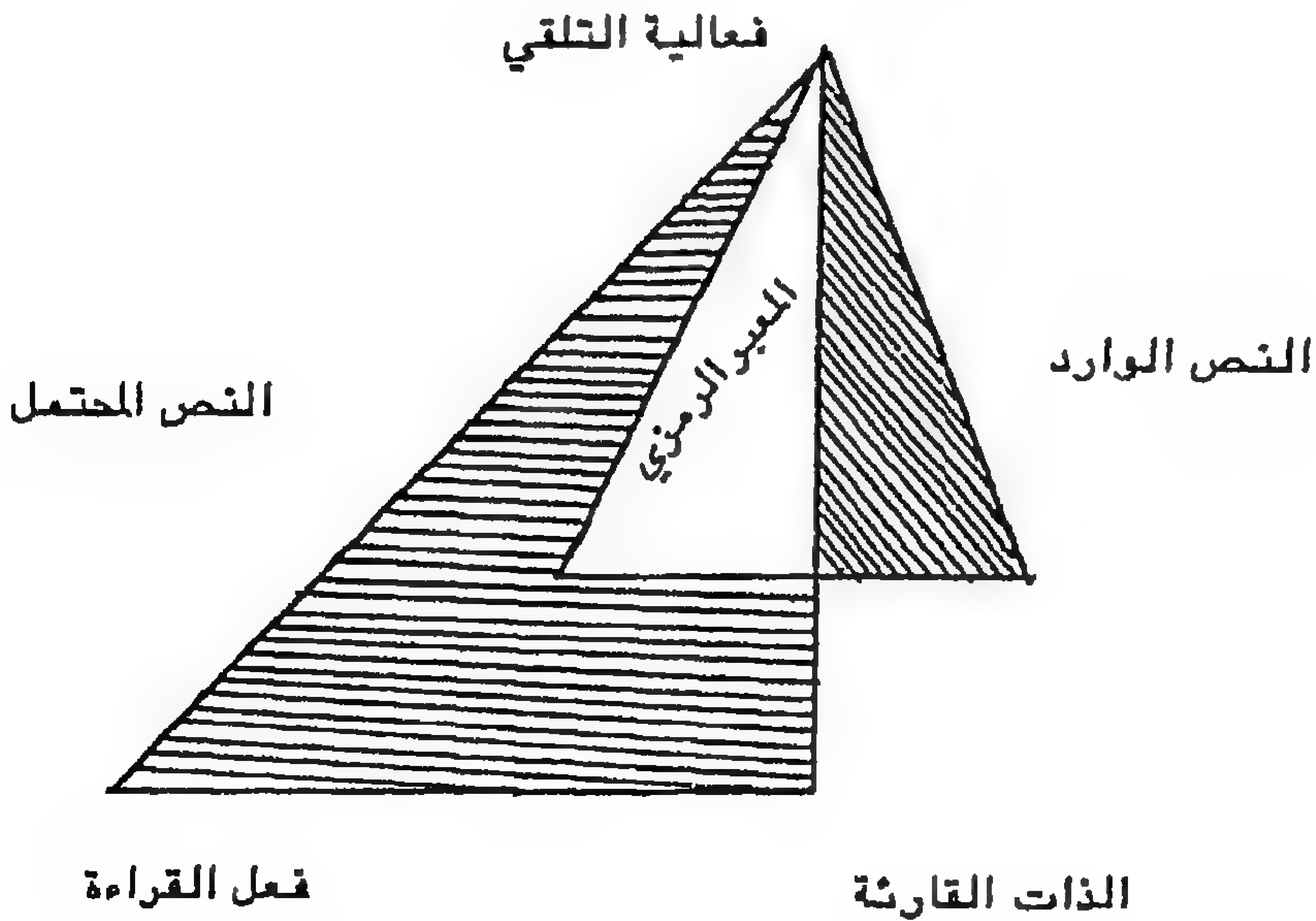
- المعنى ←——— مختلف في ذهنين مختلفين.
- المعنى ←——— مختلف في ذهن واحد في زمنين مختلفين
أو في زمن واحد.
- المعنى ←——— واحد لم يتغير.

لكن الاسقاطات والصور التي نسقطها عليه هي التي تتغير، وتكسبه بالتالي دلالات خلافية

الحداثة إذن لاتبحث في النص، وإنما في الصورة التي ننجزها، أو المعنى الذي نسقطه عليه. فعلى القارئ أن يدرك بأن النص هو غير الصورة التي هو عليها في واقعه.

هناك إذن: النص + الصورة أو المعنى الذي ينجزه القارئ حول هذا النص [فعل القراءة]، يتوسطها معبر رمزي لايكون وجود المعنى المتحمل إلا من خلال هذا المعبر الدلالي.

لمزيد من التوضيح نورد هذه الرسمة.



وعلى القارئ أن يدرك بأن «المعنى ليس هو مايدل عليه النص، بل هو كائن معلق بين النص ومرجعه: أي أن النص هو الكائن الموضوعي اللغوي الرمزي الذي يحايثه المعنى والذي يكون حالة ضرورية لوجود المعنى»(١). فالمعنى هو مجموع الكليات المحتملة، والتصورات. وهو افتراضي، وكامن، ومتعدد، وجوهري. ولذلك سعت القراءة الحداثية من اللذة البارتية إلى الصيحة الهيرمينوتيقية إلى استقراء هذا الكمون، والخوض في هذا الاحتمال، فكيف يخلق الخطاب الشعري موضوعاته؟ وكيف يتلقى القارئ بتوقعاته، احتمالية واردة، والتباسات غير مدركة وخبايا منطوية توحي ولاتشير.

ب - النص وفعالية التلقي

إن النص بوصفه موضوعا للتلقي يعود إلى نشأة الفن وتذوقه، أما كونه تجربة للتلقي فإنه لم يحظ بالعمق التساؤلي الذي يخلصه من الاستجابات السطحية والانفعالات. ومن هنا أصبح فعل التلقي يخضع لشروط واعتبارات تحددها فعالية القراءة من حيث كونها فعل ادراك لشيء مدرك يتلمس تحققه من خلال التفاعل الثنائي بين النص والقارئ. إذ لايمكن للنص أن يحيا إلا في أفق فاعلية انتاجه وتلقيه.

إن تجربة القراءة في جهودها المتعددة، والمتباينة تكمن في البحث عن أدبية النص، وتسند محاولتها إلى تفاعل الذات مع الموضوع، وذلك حتى تجعل من النص - في اسقاطاته - صورة للمتخيل الاحتمالي. وهو مايميز هذا النص عن ذاك، عبر تفوقه على المألوف.

غير أن التساؤل الجوهري الذي يعترض كل متلق هو كيف تشكل القراءة وعيا بالنص ان هي استبعدت المرجع السياقي بابعاده المختلفة وانصبت على تصورات القارئ؟ ثم كيف تخلق الصورة الاحتمالية صورة تعاقبية لها قابلية التأويل؟ وهل وجود النص ينعكس على وجود معنى عديم الاحتمال؟.

١ - د / سامي أدهم: ما بعد الحداثة: ص١٥٣.

الواقع أن القراءة تحدث عندما تحدث هزّة ما، في المتقبل. وتفعل القراءة في النص فعلها المتغير عندما يتجاوز القارئ السياق اللغوي والمرجعي والدلالي الذي وضع فيه إلى احتلال الحيّز المفقود في أفق التلقي، واستحضار المتصور الذهني الغائب عبر التذكر، واستئناف عملية البحث والتساؤل التي لاتشدك إلى يقين ثابت. بل تزعزع فيك كل يقين، وتحيلك إلى افضاءات ايحائية، وامكانات دلالية يتجلى من خلالها النص كافتراض يستجيب لقراءات متعددة تنفلت من أي شرط مسبق.

والحداثة بوصفها فعلا تواصليا ابداعيا، لايمكن أن تفصل بين المتخيل والواقعي، أو الذاتي والموضوعي، أو الذاكري والآني بل هي تمزج بين كل ذلك في انصهار رؤيوي، يرى في النص كونا تتداخل فيه العلائق بين اللغة والذات.

وهنا يصادفنا تساؤل آخر وهو: من أين يستمد القارئ جهازه المعرفي / التقبلي الذي من خلاله يتلقى النصوص؟ «ان العلاقة التي تربط القارئ بالنص ليست منتظمة داخل النص وعلى القارئ تجميعها واعادة تركيبها»(١) وهذا اللانتظام واللاتناسق في صدّ المختلف، وجمع المؤتلف هو الذي يوشك أن يحدد طبيعة التلقي الجمالي، كما أنه يخلق أكثر من امكانية للتواصل، يكون مصدرها البحث عن الغائب في النص.

وهكذا فإن فعالية القراءة تكمن في الاكتناه، كما أن جوهر جمالية التقبل يكمن في كونها لاتبحث في النص عن المقول الحرفي الدال، وإنما تحفز القارئ على الكشف عن اللامقول بحيث يستند الفهم لديه على مالم يذكر في كينونته المنفلتة المنزاحة نحو الأعمق الخفي، بينما يظل المذكور مجرد إحالة تحجبنا عن المعنى المختبئ.

---

١ – ينظر: ڤولف غانغ ايزر: في نظرية التلقي التفاعل بين النص والقارئ تر: الجيلالي الكدية، دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع:٧/ ١٩٩٢، ص٩٠.

ونعتقد أن النص مشروع استجابة حميمية والقارئ مبدع ثان. وهذا ما أدركه أيزر N. ISER الذي رأى بأن النص يحدد إلى حد بعيد استجابة القارئ الذي هو أمام تخومات، وفجوات، أمام فراغ هو بصدد ملئه أما هانز فيرى بأن النص هو الذي يمدنا بالمؤثر المعين والقارئ هو الذي يقوم باستكمال العملية(١) هذا التداخل أو التفاعل بين النص والقارئ هو مايشكل حقل الرؤيا التأملية الشاملة التي تميز حدود القراءة وتكشف عن حدود الفهم والتقبل لدى القارئ. «ومن هنا لايمكن أن يتساوى أي نص مع هذا الشيء المتخيل، ولايشكل منه إلا جانبا واحدا، وهذا الشيء ذاته هو نتيجة علاقة متداخلة والفراغات هي التي تنظم بنية هذه العلاقة وتتحكم فيها إلى حد كبير»(٢) كذلك يولد النص من خلال القراءة. إذ هي التي تحوله إلى دلالة، والنص في أثناء ذلك يمدّ القارئ بأسه الجمالي الخفي، وعلى القارئ الكشف عن اختباءات المعنى، فالنص لايقدم نفسه مفتوحا بل هو محض علامة، يكتمن في داخلها العمق الدلالي الذي يتعين على المتلقي اكتشافه وتعميقه، وبالتالي تفكيكه. ويشترط في المتلقي المعرفة الغورية، والمقاربة الجمالية.

وهكذا فقد فتحت نظرية التقبل الجمالية أفقا لصالح النص المفترض أو المحتمل، بحيث تأخذ بعين الاعتبار مختلف التصورات التأويلية في بحثها عن القدرات التعبيرية التي لاتتجلى في تمظهراتها اللغوية إلا كعلامات تخفي وراءها عالما من الدلالات يمكن لفعالية الفهم التواصلي - بوصفه فعلا ابداعيا - تفجيرها «فنظرية التلقي لم تعد تنطلق من التأثير المقصود كما كان الشأن بالنسبة لنظرية الأدب البلاغية والتأويلية بحيث تنبني النظرية الجديدة على تلقيات النص التي تحققت، وتبحث في الجانب العلائقي بين هذه التلقيات وبين النص»(٣) بحيث يتحدد الفهم لدى القارئ من مبادئ التفسير التقليدي إلى صَهْر التلقيات قصد اغناء أفقه التقبلي.

١ - ينظر: فاضل تامر: من سلطة النص إلى سلطة القراءة / الفكر العربي المعاصر ٤٨ / ٤٩ سنة١٩٨٨، ص ٨٩.

٢ - فولفغانغ ايزر: في نظرية التلقي التفاعل بين النص والقارئ، ص١١.

٣ - التأثير والتلقي المصطلح والموضوع، كونترجريم، تر: أحمد المامون دراسات سميائية أدبية لسانية ع ٧سنة١٩٩٢، ص٦٧.

وانطلاقا من هذه المعطيات فإنه يجب تجاوز معرفة النص في شكله اللغوي، كما يستلزم النظر إليه في علاقاته بالانساق اللانصية، والسياقات المختلفة «ولايعني هذا أن النص يفتقد أية احالة، إذ من مهمة القراءة، من حيث هي تأويل، أن تعطي للاحالة واقعيتها. وأقل ما يقال أن النص يبقى في حالة ارجاء، وتبقى الإحالة مؤجلة، وكأن النص معلق «في الهواء» خارج العالم أو بدون عالم»(١) فالاحالة المؤجلة هي مرفأ للقارئ، ومساحة للتلقي.

عندما نضع النص في مواجهة العالم يعني أننا حولناه إلى دلالة، وهذا يكفي لنقله من حيّز الموجود بالقوة إلى حيّز الموجود بالفعل. غير أن هذه الفعالية لاتكمن في جوهر النص كدلالة. وإنما في كونه في حاجة إلى اكتماله (الاحالة) وبالمقابل فإن ذلك لايعني مطلقا نقصا في جمالية النص. وان القراءة تعني التصويب، بل تعني تفجير الطاقة الايحائية التي يمتلكها النص من حيث كونه مجالا للتأويل والتفكيك «ذلك أن المنطق الذي يحكم النص ليس منطقا شاملا يستهدف تحديد معناه الدلالي ولكنه منطق مجازي يحيا بوفرة الكنايات» (٢)

يحتل القارئ موقعا في النص ثم يخلق بواسطته أفقا للتلقي كي يستجيب للمنتج المتحقق أو الناتج المحتمل المنبثق عن فعل القراءة الذي يقترب من الفعل الرياضي في بحثه عن الانزياحات والانحرافات النصية التي تلتحم في شكل متتالية على اعتبار «أن القراءة في حقيقتها، نشاط فكري / لغوي مولد للتباين ومنتج للاختلاف، فهي تتباين بطبيعتها عما تريد بيانه، وتختلف بذاتها عما تريد قراءته»(٣) وعلى ضوء هذا التمايز بين القول والمقول تتجلى فاعلية التلقي في اهتمامها بالناتج الجمالي الذي

١ - ادوارد سعيد: العالم، النص، والنقد / العرب والفكر العالمي ع ٦ / ١٩٨٩ ص ١٣٢

٢ - صبري حافظ: التناص واشاريات العمل الأدبي مجلة ألف البلاغة ع ٤ / ١٩٨٤، ص ١٤.

٣ - علي حرب: قراءة مالم يقرأ نقد القراءة / الفكر العربي المعاصر ع ٦٠ / ٦١ سنة ١٩٨٩ ص ٤١

تفرزه عملية التقبل، التي لاتتعامل مع النص كمعلوم مدرك، وإنما كمتصور ذهني غائب تعمل على استحضاره وفض مجهوليته - وانطلاقا من ذلك «فإن الموضوع الحقيقي للبحث في التلقي يتكون من عمليات التلقي أو من التلقيات نفسها، بحيث يجب تقسيم التلقي إلى مراحل هي: عملية التلقي، وناتج التلقي، وتأثير التلقي»(١)

تؤكد نظرية التلقي على القارئ الضمني بحيث يؤلف المبدع نصوصه وفي تصوره نموذجا لقارئ قبلي يشترك معه في الرؤية، وقد يختلف باختلاف القراء، وخبراتهم القرائية ومايتمتعون به من تفاوت في الامكانات التأويلية.

من هنا تخلق القراءة فضاء حواريا بين الأنا القارئة والذات المقروءة قصد استكشاف المسكوت عنه أو اللامقول وبعثه إلى الوجود بمعناة الواقعي من حيث كونها تتعامل مع النص كـ «دال» منتج لعدة دلالات محتملة أو بوصفه ناتجا ممكنا، أو موضوعا جماليا يفرزه الوعي التواصلي في اعتنائه بحالة الخلق الابداعية المتفردة. ومن ثمة فإن القراءة التقبلية لايمكن أن تلازم في مختلف تحولاتها صورة مطابقة لفعلها، بل هي تسعى إلى خلق فهم استقرائي يحققه «المتقبل المبدع» الذي لايكتفي بالانفعالات الانطباعية أو الاستجابات السطحية، وإنما ينطلق من رؤية تأملية شاملة تستند إلى منظور تأويلي - تحليلي. «وهكذا يكون التلقي الأدبي في نهاية التحليل هو تجربة الانتاج السيميائي لتشكيل نوعي جديد. والفن لايعانق الحياة - إذا جاز التعبير - إلا بواسطة هذا التشكيل»(٢)

---

١ - كونتر جريم: التأثير والتلقي المصطلح والموضوع دراسات سميائية أدبية لسانية، ص ٢٩.

٢ - وولف ديتير ستيمبل: المظاهر النوعية للتلقي، العرب والفكر العالمي، ع ٣ / ١٩٨٨ ص ١٣٠

وبذلك تأتي جلّ القراءات النقدية الجديدة انعكاسا لراهن الوعي التفكيكي الذي لايلتمس بنيته التركيبية، إلا في ظل التحولات المكتسبة من واقع التعددية، ونقد المعقولية وهذا مايبرر نزوع الفكر إلى التحول المستمر، ومن ثمة نقد اجراءات التأمل التقليدية بانفتاح المفاهيم على أبعاد تأملية مغايرة تنحو باتجاه المنطق التأويلي الذي لايبحث عن كينونة الأشياء فيما يرتبط بها من الأسباب الخارجية، وإنما هي تسعى إلى مساءلة أنظمتها الداخلية.

إن تعدد مستويات القراءة الحديثة مرهون بتعدد المفاهيم والرؤى في مواكبتها لشروط الاستجابة التقبلية، وامكاناتها التأويلية أمام اشاريات النص واحتمالاته. ومن ثمة فهي تجزم على أن النص ليس نظاما مقفلا، وإنما هو «تدال» تسهم في خلقه وانتاجه، فعالية الفهم الاستقرائي بوصفها فعلا توصيليا لمعنى ما، أو تحديده، أو حتى استكشافه وإنما هي عملية حفر أو بحث في المعنى. لذلك فإن التفكيكية لم تعلن نفسها بديلا للتحليل وإنما أكدت على التعددية التي تجعل النص يتوالد باستمرار، والقراءة تتفكك دون أن تصل إلى معنى محدد، على اعتبار أن استكشاف «الابستيمية (فوكو) المعرفية وثوابتها في قراءة النص ليس هو الهدف الرئيسي للنص، فالهدف هو اختراق النصوص ذاتها واختراق الخطاب الذي يحجب الرؤية الصحيحة»(١)

كيف تتصور إذن مستقبل النقد العربي أمام هذا الوعي النقدي المستجد على الدوام؟.

ان مخاض الانفتاح على أفق نقدي جديد لم يأت دفعة واحدة، وإنما اقتضى سيلا من التحديات، والوثب على المألوف، ودعا أيضا إلى تحقيق تفاعل رؤيوي بين حركية النقد وفضاء الابداع، تفاعلا توليديا أفضى على النص مزيدا من الدلالات والرؤى.

---

١ – سامي أدهم: مابعد الحداثة / دار كتابات، ص ١٣٢

وجدير بهذه الرؤية أن ترفض النظرة القديمة للأشكال التعبيرية، وأن تتمثل رؤياوية المبدع من خلال تمثلها للمضمون الانساني، وتجديد «الدال» في شكل المضمون من المعنى السائد وشحنه بدلالات جوهرية تجعل منه كيانا تعبيريا لاينفصل عن المعنى الجوهري، على اعتبار أن أبرز مبادئ الحركة الشعرية الحديثة حرية الابتكار التي تمنح النص شعريته من حيث الاندماج الكلي لمختلف الألوان والايقاعات عبر انصهار وجدان الذات ولغتها التعبيرية.

ولما كان «الكلام على الكلام صعب»(*) فقد أصبحت من مشكلات الناقد مواجهة النص بلغة تضيئه، غير أن الثورة النقدية الحديثة ليست مجرد مسألة قاموس لغوي بقدر ماهي إشكالية وعي أو «بنية وعي» ولذلك فإن الرفض لايمس الأشكال والمعايير وحسب، ولكنه يمس أيضا بنية الفكر والمعادلات الفكرية، الأمر الذي أفضى بالوعي النقدي الجديد إلى تجاوز الموروث اللغوي نحو عمق النسيج النصي من الداخل في تشاكلاته، وتماثل ايقاعاته، وتداخل البنى والتراكيب، والصور والمفردات وماتحدثه من فاعلية جمالية تتوسل حركيتها من تصاعد جدلية الداخل والخارج، والراهن والممكن، والمرجع والذات. وتبعا لذلك فإن المحاولة النقدية المعاصرة تختزل هذه الأبعاد مجتمعة ومنفردة لا من حيث تواجدها كمحض تعبيري وحسب، وإنما من حيث اندماج خصائصها بوصفها الوجه الآخر لرفض الثنائيات التي تفصل الواقع عن حقيقته، والنص عن حركيته، ومن ثمة «دعي الناقد إلى تفسيراتهم الماورائي والوطني والاجتماعي، واستكشاف البنى والدلالات والصور التي لم تعتمد على المقارنة والتشبيه، بل أصبحت جزءا من حركة الكتابة وايقاعها العميق»(١) ولعل من سمات التعددية والاحتمالية وأكثرها تجليا هو بروز مفهوم الكتابة الذي يختزل الأزمنة والنتوءات والأشكال الابداعية.

(*) - لأن الكلام على الأمور المعتمد فيها على صور الأمور وشكولها التي تنقسم بين المعقول وبين مايكون بالحس ممكن، وفضاء هذا متسع، والمجال فيه مختلف. فاما الكلام على الكلام فإنه يدور على نفسه ويلتبس بعضه ببعضه، ولهذا شق النحو وما يشبه النحو من المنطق، وكذلك النثر والشعر وعلى ذلك. ينظر: أبو حيان التوحيدي الامتاع والمؤانسة ٢ / ١٣١.

١ - فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث، ص ٣٨١٦

لقد تجاوز النقد الحديث حدود الوعي المطابق إلى امكان تصور بناء نقدي مغاير أكثر أصالة، وأعمق ادراكا للواقع وللعصر إذ معنى أن تكون ناقدا يجب الإحاطة بمنظومة الأفكار، وتلاقح المفاهيم التي تتحكم بوعي المجتمعات، وخرق ثابت معاييرها، وتصوراتها. لأن الإشكالية في النقد الحديث اتخذت أكثر من منحى أو تمثلت في أكثر من بعد. فلم تعد اشكالية قاموس لغوي نرفضه أو نثور عليه، ولا حتى اشكالية معادلات فكرية ورؤياوية نستلهمها ونعيد صياغتها، بل تجاوزت ذلك إلى استكشاف المصطلح المعاصر «والنقاد الذين بلوروا رؤى متكاملة نجحوا في القبض على المصطلح الجديد، وأدرجوه ضمن مسار منهجي، يقع في نقطة وسيطة بين الفلسفة والحضارة»(١) سعيا منهم لتمرس الملكة النقدية والذهن التحليلي الذي يخضع الصيغ والخطابات إلى مختلف سبل الكشف والاستقراء.

ولعل أولى تجليات النقد العربي الحديث هي الانتقال من المرحلة الوصفية / التفسيرية إلى التأمل الحدسي في صورة تساؤل مستمر يجعل من التعبير نشاطا وأسئلة، ومن التفكيك تحققا لهذا الفعل. ولعل ذلك مايقود الخطاب الشعري الحديث إلى الثورة باستمرار على الذاكرة الجمالية نحو تكريس الكون الجمالي. فلم تعد القصيدة بناء شعريا متناسقا بل أضحت فضاء دلاليا لامتناهيا، يستبق اللحظة ولايقولها، يستلهم الأشياء ولايسميها «يومئذ أصبح على الشاعر أن يعيد الروح إلى الأشياء، أن يحمل قلق الانسان وخيبته وشكوكه وتناقضات حياته، أن يكون نبي عصره»(٢) لكننا نخشى أمام جموح التجربة في الخلق والتكوين وتخطيها حدود المألوف، من ضياع المعنى بين انفتاح النص وكثافته، وحدود التقبل الذي لايستفز النص وإنما يتقبله وحسب. ومن ثمة تعارض الاستجابة مع النص، لأن القارئ العربي مازال يقرأ على ضوء النظرة السطحية غير المتعمقة، وليس وفق رؤية تأويلية - تفكيكية نابعة من قناعة ابستيمولوجية، وتوجيه ذوقي، وتهيؤ نفسي، وثقافة جمالية تعيد بلبلة النص وخلقه من جديد.

---

١ - المرجع السابق، ص ٣٩٤

٢ - خالدة سعيد: البحث عن الجذور، دار مجلة شعر - بيروت ١٩٦٠، ص ٩.

ولاشك في أن غياب مثل هذا الحس النقدي بمعناه التفكيكي من شأنه أن يسيء إلى حركية الحداثة - بوصفها مشروع رؤيا مستقبلية - وذلك حين تنتهي القراءة النقدية إلى المكرور من العلائق والدلالات في طبائعها المألوفة، دون أن تعي طبيعتها الجدلية مما يؤدي - بالتأكيد - إلى الوقوع في الخلط بين المنهج والرؤيا، والمعنى والدلالة، والخيال والتوهم، والابداع والتداعي، إذ «لم يعد هناك من إمكانية للتعامل مع النص إلا بوصفه نصا بلا حدود، شكلا لا يحدد الأشياء ولكن يتشكل فيها، يترك للفوضى وللغموض وللحدس أن يقول، وتختفي سلطة الكتابة في لا سلطة هذا الشكل الغامض والجديد من الكتابة»(١) وعلى القارئ أن يواجه سؤال المعنى بتعميقه وتقريبه من دلالاته الرمزية على اعتبار أن النص هو غير صورته الحقيقية القائمة في ذهن المتلقي الذي لايستجيب لشفراته وايقوناته، وإنما يقوم بإعادة انتاجها.

أمام هذا المد، يبرز تساؤل جذري ليس في نيته اختزال التفاصيل: كيف نصل النص بالقارئ؟ وكيف نصل القارئ بالنص؟.

ان الشعر تواصل مع الغور الانساني المركوز في العقل الباطن أو الواعية الخفية بما تمتلكه من قدرة على استجلاء وظائف اللغة، وفهم تجلياتها الأكثر تعقيدا وايحاء، ولعل هذا ماجعل سعيد عقل يعتقد بأن «اللاوعي رأس حالات الشعر، ورأس حالات النثر الوعي»(٢). ومن ثمة فإن مسألة التوصيل لديه لاتنفصل عن ماهية الوعي الباطن الذي يعتبره ملهم الحالة الشعرية ويتجلى ذلك من خلال تساؤله:«الحالة الشعرية كيف نقلها إلى المتلقي؟... نقل الشعر إذن يقتضي تعطيل الوعي في القارئ وأن أخلق فيه جوهرا أشبه بالموسيقى وأخلعه على شاكلته بالذات»(٣) ومثل هذه

---

١ - الياس خوري: الذاكرة المفقودة، ص ٧٤

٢ - ينظر: أوديب دورليان: بدايات الحداثة العربية، سعيد عقل ناقدا / كتابات معاصرة ع ١٣ سنة ١٩٩٢ ص ٢٦

٣ - نفسه، ص ٢٦

النظرة لاتؤمن بأفق انتظار المتلقي كما أنها تلغي أيضا عمق الحافة الجمالية التي تحمل أكثر من دلالة وتحتضن أكثر من بعد. وبالتالي فهو لايريد للقارئ أن يخلق أفق تلقيه، وإنما يسعى إلى أن يطابق حالته الشعورية مع النص وفق تشكيل فضاء تقبلي إيجابي «يعطل بتعددية الأصوات وعي المتذوق ويتكون في لاوعيه بأكثر مايمكن من مساواة لحالة الشاعر جوهرا وشكل جوهر»(١).

ما من شك في أن القارئ هو الذي يبعث النص إلى الوجود ويحوله إلى دلالة، وذلك حين يتمثل موقف الكاشف.

وقد أدرك النقد الحديث هذا الكشف حينما وعى بأن القراءة التفكيكية هي عملية حفر في العمق الماورائي للنص. بينما ظلت مهمة التوصيل في النقد العربي رهينة التجربة اللغوية والانفعالية التي يتنازعها الواقع، والمرجع، والذات واكتفت برفض الذاكرة الشعرية دون أن تمنح نفسها امكانية تجدد مغايرة تتجاوز حدود التلقي المألوفة.

وإذا كانت الحداثة قد صهرت التعارض المرجعي بين الدلالية الابلاغية [الافهام] والدلالية التعبيرية [الأطراب] في بنية نصية تقيم نظاما لاينتمي إلى المعنى الأحادي فإن الأنا القارئة هي وحدها التي تمتلك امكانية تأويلها «إذ القارئ هو الذي يخرج بالأثر من حيّز الوجود بالقوة، إلى حيّز الوجود بالفعل»(٢) ومثل هذا الطرح لاينبغي له أن يصرفنا عن تساؤل جوهري لامناص منه يتعلق بكيفية قراءة الأثر الذي خاض فيه التأمل النقدي منذ أرسطو إلى بارت وكريستيفا وغيرهما ذلك أن النص ليس نظاما مغلقا كما تزعم البنيوية، وإنما هو فضاء مسكون بالاحتمال والتعدد والاختلاف ويوجد في شكل احتمال مرجأ يحيل على فرضيات تستدعي جملة من التساؤلات والتصورات تقع في فضاءات من الامكانات التأويلية من حيث

١ – ينظر: المرجع السابق، ص ٢٦

٢ – حسين الواد: من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل / فصول ع ١ / م ٥ / سنة ١٩٨٤، ص ١١٥

«اننا في القراءة نصب ذاتنا على الأثر والأثر يصب علينا ذواتنا كثيرة، فيرتد إلينا كل شيء فيما يشبه الحدس والفهم»(١) حيث يفتح النص شهيته لاغراء السؤال عن طريق استنطاقه وجعله يتفكك بنفسه. في حين يجب أن نفرق بين النص بماهو علامة مادية، والنص بوصفه متصورا ذهنيا جماليا في مخيلة القارئ وقد ميّز يوس Robert yous «بين النص الأدبي من حيث هو «علامة ملموسة» و"الموضوع الجمالي" مجسداً في وعي القارئ بالجمال أثناء القراءة»(٢) ومن ثمة فإن حضور النص «الدال» وغياب النص «المدلول» يتطلب من القارئ أن يستكشف - استنادا إلى ترسب الخبرات القرائية لديه - المدلول النصي بوصفه ذلك المتصور الذهني الغائب.

وبين الحضور والغياب يحاول القارئ الوصول إلى حالة افتراض يتشكل في مناخها أفقه التقبلي المبني أساسا على متعة جمالية متوقعة ومحتملة «تتضمن لحظتين: الأولى تنطبق على جميع المتع حيث يحصل استسلام غير تأملي من الذات للموضوع. والثانية غريبة بالنسبة للمتعة الجمالية إذ تتضمن اتخاذ موقف يؤطر وجود الموضوع ويجعله جماليا»(3) فالقراءة وفق هذا المنظور لاتخضع لمنطق الحكم المعياري، وإنما لموقف التأمل الرؤيوي الذي لايخضع خضوعا مباشرا للنص ولكنه يبحث عما يخلق منه جمالية ما. وهو مايتعارض مع التأمل الذاتي بخاصة وأن النص يتطلب مشاركة فعالة من القارئ في خلق أسراره وفق مايتمتع به من خبرة جمالية، والمام بالموروث الحضاري والجمالي للنص على اعتبار أن مختلف أشكال الفنون والآداب تحمل شفرات ذاكرية يجب الاطلاع عليها من خلال استجابة النصوص لها. ويبقى في امكانية المتلقي الالمام بهذه الشفرات ومايفترضه النص من اثراء معنوي ودلالي متميز.

---

١ - ينظر: المرجع السابق، ص ١١٥

٢ - المرجع نفسه، ص ١١٨

٣ - روبرت سي هول: نظرية الاستقبال، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار سورية، ط ١، ١٩٩٢، ص٩٢.

وقد أبدى النقد العربي الحديث موقفا إزاء هذه الأشكال المتنوعة من القراءات مثل الشرح والتعليق، والفهم والتفسير، والتفكيك والتأويل والتي تدعي في مجملها قراءة حداثية تتجاوز حدود النص إلى عمقه الدلالي وهذا طموح مشروع طالما أن سؤال الحداثة هو سؤال الالتباس والابهام. والنشاط القرائي لاينزع إلى يقين أو حكم وإنما من طبيعته اختراق الدال النصي بغية إنتاج المعنى الخفي واستحضار الدلالة الغائبة.

وطبقا لهذا الرأي فإن القراءة بوصفها تصورا جديداً بإمكانها أن تستثمر الحاضر / الغائب الدلالي، وبمقدورها إنتاج لغة جديدة تمكن القارئ من المعرفة الفورية بالنص وتقربه من مسافة الغياب والغموض.

واستنادا إلى هذا الأفق النظري، فإن خلاصة الوعي الانساني لاتنجم عن طموح تفرزه الذهنيات المؤسسة أو المجردة، وإنما تندرج ضمن عمليات تبليغية وتقبلية تعطي الأولوية لجدلية السؤال والجواب.

ومن ثمة فإن الأثر في تصور القارئ غالبا مايكتنفه الغموض والإبهام، مما يثير لديه الرغبة في الاكتشاف، فالنص يبزغ عندما يبدأ المبدع والقارئ كلاهما في مداعبة الدال.
بيد أن كثيرا من القراءات المعاصرة لاتميِّز بين أشكال التلقي السائدة كالفهم، والتفسير، والتأويل. فحيث يسعى الفهم إلى منح النص معنى، ويطالب التفسير بإيضاحه وإيصاله، فإن التأويل يبادر إلى تفجير النص وتفتيته «ولهذا لايستجيب النص للتفسير، وإنما ينحو إلى الانفجار والانتشار. وتعددية النص لاتعتمد على ابهامه أو غموض محتواه وإنما على اتساع مجاله الاشاري»[1]. فالتفسير والفهم لايضيئان النص، ولايضيفان إليه شيئا بل يبددانه، في حين هو كائن متعدد يحيا بفيضه الدلالي.

---

١ - ينظر: صبري حافظ: التناص واشاريات العمل الأدبي / ألف البلاغة، ع ٤ سنة ١٩٨٤، ص ١٤

ومع تطوره أصبح النقد الغربي الحديث مسكونا بهاجس التأسيس لانفتاح المعرفي / الاختلافي، والمعرفي / التفكيكي عن طريق تخليص الوعي النقدي من آليات الضبط الذاتي والميتافيزيقي. ووصله بالعقل الفلسفي التواصلي، وفق استراتيجية نقدية تبحث في اسرار الخفي، مما أفضى إلى تنوع المدارس وغرائبية المصطلح، وتدفق المفاهيم.

وفي خضم هذه التعددية والاختلافية، يبحث سؤال النقد العربي الحديث عن وجهه الآخر، سعيا منه إلى تمثل موقف مغاير، وانجاز تصوري نقدي جديد.

الفصل الرابع

سيمياء التشاكل

تشاكل الإيقاع

تشاكل الاحتياز

تشاكل التضمين

يمكننا القول بأن البدايات الأولى للتحليل السيميائي، ظهرت في صورتها الجزئية من خلال تناولها لهيكل النص كبنية ذات مستويات متعددة. ثم ما لبثت أن تجاوزت ذلك إلى التجليات الباطنية التي لايبديها النص، ولايمليها على المتلقي، وإنما يتمظهر من خلالها كخطاب ممكن، يحتمل أكثر من بعد دلالي، ويتراءى في أبعد من امكان تأويلي.

وفي ظل هذه الحركة النقدية مالت الدراسات العربية في الحقبة الزمنية الأخيرة إلى استلهام النظرية السيميائية كتصور نقدي شامل يجمع بين رؤيا النص بوصفه دالا لمدلول أول، ورؤية القراءة النقدية بوصفها مدلولا ثانيا، أو لغة تعيد إنتاج لغة أخرى.

وقد امتدت هذه الرؤى إلى النصوص الشعرية متسائلة عن أدبيتها (خصائصها الابداعية) إذ ليس النص هو مايشكل موضوع الشعرية، وإنما هو مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة »(١) ومن ثمة صار البحث، في هذه الخصائص، باعثا على مزيد من الكشف، ودافعا إلى عالم الاحتمالات والافتراضات، وقد وجدت تجسيدا لها في هذا العالم لأنه أصبح في مقدورها مقاربة النصوص وفق منظور رؤيوي تأويلي يتعامل مع النص بوصفه متصورا ذهنيا غائبا، وليس معنى جاهزا. ولعل هذا ما أفضى إلى انحسار بعض المقاربات النقدية التي كانت رائدة في زمانها والتي لم يعد في امكانها اليوم احتواء الفيض الدلالي للنصوص الشعرية.

وهكذا فقد اتخذت المقاربات النقدية المعاصرة من القراءة مدخلا تأمليا تحاول من خلاله تفكيك النصوص وماتنطوي عليه من رموز ودلالات توحي بغموض مدلولاتها، وتحيل بدورها إلى ما لا نهاية من الدلالات المتوالدة، فيما تشكل شبكة من العلاقات بين وحداتها تجعل من النص مجالا أو فضاء لاخصاب خلايا الدلالة.

١ – ينظر: جرار جنيت: مدخل لجامع النص تر: عبد الرحمن أيوب، دار طوبقال المغرب ١٩٨٦، ص٥.

ولعل التشاكل بمفهومه السيميائي الحديث، يمثل أهم اجراء نقدي بوسعه الاحاطة أو الاقتراب من هذه التعالقات الغامضة لما يمتلكه من قدرة على تجميع الرموز المبثوثة على امتداد نسوج النص المتوارية وإعادة تفكيكها.

غير أن هناك تساؤلات جمة، لامناص من الخوض فيها تتمثل بالأساس في ماهية التشاكل كمصطلح ثم كأداة ثم كاجراء نقدي.

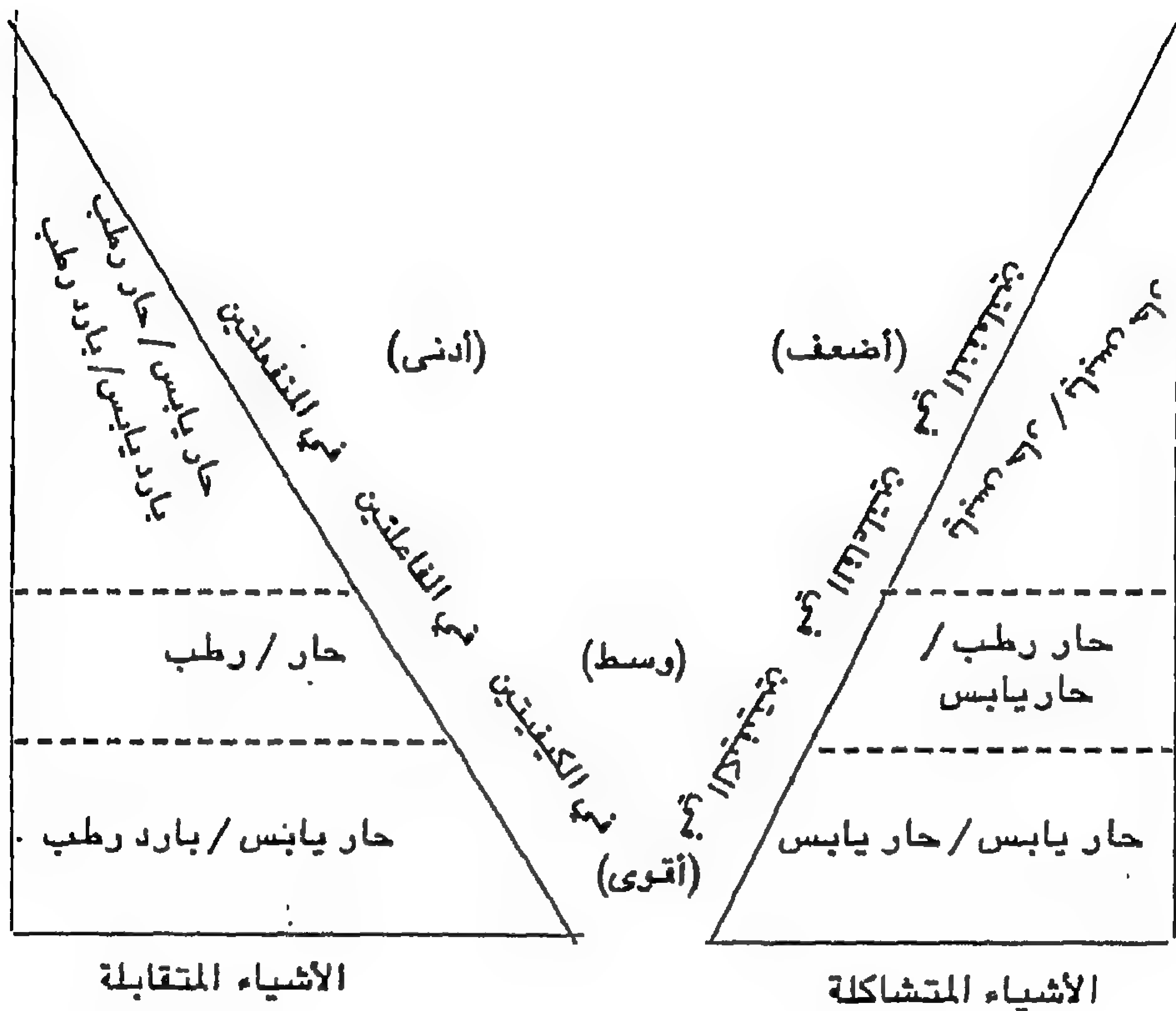
١ - فمن حيث المصطلح فإن الدراسات العربية الحديثة أجمعت على أن المصطلح وارد عن المدرسة الغربية (غريماس) مع اشارات طفيفة إلى مجهودات بعض البلاغيين الذين حاموا حول هذه المسألة دون أن يلامسوا جوهرها «حيث ظلوا ينظرون إليها، لا على أساس أنها ظاهرة أسلوبية كلية، ولكن من حيث هي جزئيات وأطراف مشتتة تحت مصطلحات مختلفة أهمها: الطباق، والمقابلة، واللف، والنشر والجمع...»(١)

لكن يبدو أن هذه النظرة لم تظفر بالعمق المعرفي للتراث العلمي العربي الذي أضفى على هذه المسألة أبعادا شتى تتجاوز من خلالها المعطيات اللغوية في حدود تقابلاتها المعنوية والمفرداتية، والصوتية إلى تخوم المعرفة الغورية بالوعي الانساني المحلق على حد ما جاء لدى العلامة «عمر بن مسعود بن ساعد المنذري» «واعلم أن الأشياء المتشاكلة على ثلاث مراتب. أحدها أن تكون متشاكلة في الكيفيتين أعني الفاعلة والمنفعلة معا كالحار اليابس مع الحار اليابس وهذا أقوى أنواع المشاكلة. وثانيها أن تكون متشاكلة في الفاعلتين فقط مثل الحار الرطب والحار اليابس. وثالثهما أن تكون متشاكلة في المنفعلتين فقط مثل اليابس الحار واليابس البارد وهذه المرتبة دون المرتبة الثانية لأن المنفعل يكون أضعف في الفاعل. وأما الأشياء المتقابلة أيضا على ثلاث مراتب. فالأولى وهي أقواها أن تكـــون

---

١ - ينظر: عبد الملك مرتاض: شعرية القصيدة قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، دار المنتخب، بيروت ط ١/ ١٩٩٤ ص ٣٣

متقابلة في الكيفيتين معا مثل الحار اليابس والبارد الرطب، والثانية وهي أوسطها أن تكون متقابلة في الفاعلتين مثل الحار الرطب. وأدناها أن تكون متقابلة في المنفعلتين معا مثل الحار اليابس والحار الرطب والبارد اليابس والبارد الرطب»(١) ولنا أن نوضح ذلك أكثر في هذه الرسمة.



---

١ - العلامة عمر بن مسعود بن ساعد المنذري: (كشف الأسرار المخفية في علم الاجرام السماوية والرقوم الحرفية) مخطوط والنص مختار من المخطوط نشر بمجلة (نزوى) العدد الأول ١٩٩٤، ص٦٥٠.

من شأن هذه الرؤية التي تنظر إلى المشاكلة والمقابلة على أساس من مشاكلة المتنافيات بين ماهو حسي وماهو مادي، وماهو سماوي وماهو أرضي، وماهو باطن (أي ما يؤسس جوهر الانسان في علاقته بالكون)، من شأن هذه الرؤية إذن، إن - هي أحيطت بالتفحص، وحظيت بالتأمل التفكيكي والتأويلي - أن تتحول إلى اجراء نقدي في ميدان سيمياء التشاكل، وليس مجرد أداة لترجمة المعاني إلى رموز ودلالات لاعمق دلالي لها.

٢ - أما من حيث الأداة فقد ألفينا مجموعة من الدراسات التحليلية لدى بعض النقاد سنأتي على ذكرها في حينها. لكننا نشير هنا فقط إلى أن هذه الدراسات استطاعت في مجملها أن تقارب النص من منظور رؤية تشترك من حيث اتفاقها على اتخاذ التشاكل كأداة إجرائية تسعى إلى فض النص من مستويات عديدة، وتختلف من حيث تباين المنظور الدلالي العام الذي يوجه كل رؤية على أنواع العلاقات التي تربط استعمال النص بمفاصله المتنوعة.

٣ - ومن ثمة فإن مسالة التشاكل كإجراء نقدي ثابت لما يكتمل بعد. فهو يرتبط بالمقصدية والمجتمعية والتواصلية عند محمد مفتاح، ويرتبط بالتبليغ والتداولية عند عبد الملك مرتاض، في حين يظل قائما على الاحتمالية والتأويلية الأدبية عند عبد القادر فيدوح.

تشاكل الإيقاع

يظهر التشاكل عند محمد مفتاح في مشروعه النقدي من اقتناع ابستيمولوجي يستمد مشروعيته من تكامل المعارف الانسانية. كالمنطق، والرياضيات، وعلم النفس، واللسانيات الحديثة، والفلسفة وتدخل جميعها في ظهور المنهج السيميائي الذي يرى بأنه أشمل نظرية لتحليل الخطاب الانساني (١) وقد حاول في موقفه التوفيقي هذا أن يضيف أن يتخير أحيانا، ويعيد النظر والتنظير أحيانا أخرى.

١ - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي / المغرب ط ١ سنة ١٩٨٦ ص ٩.

ولذلك فنحن مدعوون لمتابعة خطواته التطبيقية من خلال استثماره المنهج السيميائي، ضمن هذا الاطار ارتأينا أن نختار عنصرا هاما من عناصر التحليل السيميائي يشترك فيه مع بعض النقاد الآخرين متمثلا في التشاكل / التباين بوصفه مفهوما علميا انتقل إلى حقل العلوم اللسانياتية والسيميائية. غير أنه يعترض على مفهوم غريماس الذي يتناول المقولات المعنوية وحسب من خلال تعريفه له بأنه مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية (أي المقومات) التي تجعل قراءة متشاكلة للحكاية كما نتجت عن قراءات جزئية للأقوال بعد حل ابهامها، هذا الحل نفسه موجه بالبحث عن القراءة المنسجمة(١) وباعتراضه على هذا التصور يكون محمد مفتاح قد عبر عن مفهوم غريماس للتشاكل بالقصور واضطراب المصطلح. ويبدو أنه أكثر اهتماما بتعريف براستي المتضمن كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت(٢) غير أن الناقد يتصور مفهوما أكثر اتساعا يطل على أفق أرحب يجد تجسيدا له عند تعريف جماعة (M) التي تحدده في الشكل التالي: تكرار مقنن لوحدات الدال نفسها (ظاهرة أو غير ظاهرة) صوتية أو كتابية أو تكرار لنفس البنيات التركيبية (عميقة أو سطحية) على امتداد قول(٣) وانطلاقا من تعريف بروستي فإن نقد محمد مفتاح لغريماس يأخذ مجرى أعمق بحيث يرى بأنه أهمل الشرط السلبي لاهتمامه بالعنصر الايجابي، بالاضافة إلى أن قناعته بجماعة (M) لم تستمر على اعتبار أن مفهومها للتشاكل لاينطبق إلا على الخطاب العلمي. وهذا يعني اقصاء الخطاب الشعري.

---

١ - نفسه، ص ٢٠.

٢ - ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص ٢١

٣ - ينظر: المرجع نفسه، ص ٢١

وهكذا يصل الناقد إلى مفهوم شامل يستقيه من مجمل هذه الآراء المتداخلة ويضيف إليها من عنده فيقترح تعريفا للتشاكل بوصفه تنمية لنواة معنوية سلبيا أو ايجابيا باركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضمانا لانسجام الرسالة(١). وتتمثل الاضافة إذن، في التداولية (أي علاقة المتكلم بالمتلقي وبالسياق وباستعمال اللغة). وتكمن أيضا في جملة من التشاكلات، بحيث لم تعد تقتصر على خطاب دون سواه. وبخاصة الخطاب الشعري بكل خصوصياته كالانزياح والمعجم الايحائي، وغيرها من الخصائص التي تشكل جوهريته ومقوماته الأدبية. وأهم هذه التشاكلات: تشاكل التعبير - المعنى - الايقاع.

أ - تشاكل التعبير: ويكون في الغالب في صورته التركيبية النحوية التي تحمل بالاضافة إلى وظيفتها الشعرية والجمالية وظيفة ابلاغية.

ب - تشاكل المعنى: ويركز على المشترك الدلالي لكل من المحمول، وموضوعه ويسمي محمد مفتاح هذا النوع من التشاكل: (التشاكل - الرسالة) ويجعل فاعليته الدلالية كامنة في فاعليته التواصلية، ويمثل شكلا من أشكال التداولية أو رسالة قصدية افهامية مما يجعل التشاكل الرسالة عاملا أساسيا في ضمان وحدة الخطاب(٢) وفي تصور الناقد أن التشاكلات المعنوية غالبا ما تكون مبثوثة عبر انتشار الملفوظ فما يظهر منها في التشبيه بوضوح قد لايظهر في الاستعارة.

غير أن التشاكل في اعتقاده - كأداة تفكيكية - تتعدى مستويات الخطاب الابلاغية والبلاغية إلى تشاكلات اسقاطية مثال تشاكل الانسان - الزمان.

---

١ - ينظر: نفسه، ص ٢٥

٢ - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص٢٧.

جـ - تشاكل الايقاع (١)

- تشاكل الصوت: من خلال القيمة التعبيرية للصوت
- تشاكل الكلمة: من حيث سميائية التقارب - التباعد - التكرار
- اللعب بالكلمة بالاشتقاق والابدال والتقليب والتغيير

ويكون التشاكل تراكبيا على مستوى المعجم بخاصة عندما تنحو القراءة نحو الطاقة اللامتناهية للرمز، أي نحو الكلمات ذات الأبعاد الايحائية من وجهة تصور معجم ايحائي للخطاب الشعري. ولعل جون كوهن كان أكثر استكناها لهذه الايحائية في مقابل معنى المطابقة إذ أن معنى المطابقة يجعل الكلمة عاجزة عن أداء الوظيفة التي تسندها إليها الجملة. ولكن المعنى الايحائي يحتل مكان معنى المطابقة المعطل. حينئذ تتناسب الكلمات على المستوى الايحائي فيعطي نوع من المنطق العاطفي معياره للجملة الشعرية (٢).

ان تعالق هذه العناصر جميعها هو ما يكشف من حضور الجوهر الدلالي لفهم العملية الابداعية في تداعياتها المختلفة، ويكشف عن عمقها الجمالي، ولذلك فإن سيميائية التشاكل لاتفصل عناصر النص وإنما تصهرها في وحدة تركيبية تظهر من خلالها البنيات الخفية لجمل التشاكلات التي تتماهى ولغة الشاعر الاختراقية.

ويرى محمد مفتاح بأن السيميائية التداولية (التواصلية) هي دليل الشاعر في تفجير خطابه الشعري بحيث يتلمس أسباب هذا الخرق في الأسباب والآليات النفسية والاجتماعية التي تتحكم في الشاعر وتسيره، على عكس السيمائية الدلالية التي ألغت «الأنا» في الخطاب وألقت به إلى الآخر في فصلها بين الأنا والنص.

---

١ - ينظر: محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري، ص٣٣-٣٩

٢ - جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، م.م. س. ص ٢٠٢

ويتخذ محمد مفتاح من رائية ابن عبدون ميدانا خصبا لتجسيد رؤيته حول مبادئ التشاكل. ونلحظ ذلك من خلال ما جاء لديه بشأن هذه القصيدة التي استطاع من خلالها الكشف عن مظاهر التشاكل العديدة سواء على مستوى الدلالة أو الايقاع. ومثالا على ذلك نورد هذا البيت الشعري:

الدهر يفجع بعد العين بالأثر
فما البكاء على الأشباح والصور

أ - فمن حيث ارتباط الصوت بالمعنى نلاحظ أن الناقد يجعل من هذا المركب معنى ما كشفيا يوغل به في الخطاب.

ب - كما أن الأصوات بذاتها توحي بمدلولات لايفصح عنها الخطاب مباشرة إذ أن تتابع العين يوحي بالعنعنة التي تفيد الاستمرار والترتيب والانتقال من درجة إلى درجة، ويدل تتابع الهمزة على التألم والرثاء(١) فانسجام الصوت / المعنى الذي هو مظهر من مظاهر التشاكل الايقاعي يفضي إلى تفجير دلالة ما. ويسمي الناقد هذه الدلالة «بنية التوتر» يتمظهر من خلالها تشاكل الدهر - في جدالية وعي متطورة - كأساس لتصاعد هذه الجدالية.

غير أن هذه الدلالة لاتخلو من الاستجابة القصدية في اكتنافها لمستويات الخطاب، بما يضمن للمخاطب فضاء للتلقي المنسجم، هو الأمر الذي يدفع بالشاعر إلى خلق معجمه الخاص، بما يتناسب ووحدة الغرض «بيد أن الأصوات، وما توحي به من معان، والمعجم ومفرداته لايكفيان في فهم الشعر وكشف أسراره وإنما يجب أن يصاغا في تركيب»(٢). لقد انتبه الناقد إلى أن مجال التشاكل قد يتعدى مجرد تكرار لوحدات صوتية

---

١ - محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري، ص ١٧٥

٢ - نفسه، ص ١٧٥.

ومعنوية ونحوية، بما هو نواة تتوالد وتتناسل لتنتقل من مستوى التركيب إلى مستوى الدلالة. محوّلة بذلك البنية النصية إلى تبنين مستمّر يقوى بتنامي هذه التوالدات.

وقد أظهرت التطبيقات التي أجراها على رائية ابن عبدون امكانية ومقدرة واسعتين. كما كشفت هذه التطبيقات على أن جوهر التشاكل إنما يكمن في تعامله مع النصوص باختراقه الدال اللغوي.

فإذا كانت دلالة الحزن والزجر قد وجدت لها تجسيدا واضحا في تكرار بعض الأصوات الحلقية (أ. هـ . ع . ح) والشفوية فإن هذا التشاكل لايكتسب دلالته الكاملة إلا في علاقته بالتشاكلات الأخرى.

ولذلك فقد ألفينا محمد مفتاح يركز على تظافر التراكيب لتشكل كلاًّ جماليا من خلال تعالقاتها. بحيث لايمكن لأي وحدة سواء أكانت صوتية، معنوية، أو نحوية أن تكتسب دلالتها إلا بوجودها ضمن وحدات أخرى.

ان تشاكل الدهر / الفاجع، الدهر / الحرب، الدهر / الغادر لايكتسب دلالته من مجرد رصيده المعجمي، أو تكرار لوحداته الصوتية والنحوية وحتى المعنوية، وإنما يكمن هذا التبنين «التشاكلي» في بعض المعطيات التأويلية. فبالاضافة إلى مقصدية الشاعر وموقفه الرؤيوي من الدهر. هناك بعض المصاحبات التي تضم من الدلالات مايكشف عن المضمون الدلالي – الجوهري للخطاب الشعري ومثال ذلك معينات الضمائر التي تسند للخطاب وظيفة شعرية. أما المصاحبات والمتمثلة في الدهر / المرأة، الدهر / الحية فإنها تماثل أو تشاكل في مدلولها العام الآنية.

وبذلك يكون محمد مفتاح قد وسع من مفهوم التشاكل، حين تجاوز تراكم الوحدات إلى تناسل النواة. أو بمعنى أخر حينما أعطى له مدلولا أوسع، يحتضن أكثر من دلالة، ويرتبط بالعمق الدلالي للخطاب، وليس بحسب تمظهراته اللغوية. ولذلك فهو بحث مستمر عن تبنين أقوى يتعدى البنية ليدخل في معنى التبنين.

تقوم رؤية الناقد محمد مفتاح على النظرية الايقاعية التي تحتضن الأبعاد المتعددة للأصوات، وخصائصها النغمية، ومؤثراتها، فيما تحدثه من تناغم وتناسب، وانسجام. وبذلك فإن تشاكل الأصوات لديه، يمتد ليشمل تشابه الأصوات، وتطابقها، وتقابلها، وتكرارها، وتراكمها. وبالاضافة إلى رمزيتها، فإن التشاكل الايقاعي يعتمد على الاشتراك في الأصوات والتناغم بين الألفاظ. ولايخفى علينا بأن تعامل الدراسات النقدية التراثية مع التشاكل الايقاعي، كان تعاملا جديا، وعميق التأمل ولم يكن مجرد إشارة جزئية. ولاشك في أن خير من يمثل هذه الرؤيا حازم القرطاجني الذي قارب المسألة (أي تشاكل الإيقاع) من وجهة نظر تقترب في مجملها من منطق تقارب الحروف وتباعدها، واختلافها وائتلافها، وانتظام الأصوات وتنافرها، وتناسبها وتناغمها «ومن ذلك حسن التأليف وتلاؤمه. والتلاؤم يقع في الكلام على أنحاء: منها أن تكون حروف الكلام بالنظر إلى ائتلاف بعض حروف الكلمة مع بعضها وائتلاف جملة كلمة مع جملة كلمة تلاصقها منتظمة في حروف مختارة متباعدة المخارج مرتبة الترتيب الذي يقع فيه خفة وتشاكل ما، ومنها ألا تتفاوت الكلم المؤتلفة في مقدار الاستعمال فتكون الواحدة في نهاية الابتذال والأخرى في نهاية الحوشية وقلة الاستعمال، ومنها أن تتناسب بعض صفاتها مثل أن تكون احداهما مشتقة من الأخرى مع تغاير المعنيين من جهة أو جهات أو تتماثل أوزان الكلم أو تتوازن مقاطعها، ومنها أن تكون كل كلمة قوية الطلب لما يليها من الكلم أليق بها من كل ما يمكن أن يوضع موضعها»(١)

أ – وقد جعل محمد مفتاح من تشابه الأصوات وتطابقها دلالة على تطابق المعاني لينسحب بذلك التشاكل إلى كل من الحروف، والأصوات، والمعاني، من حيث التشابه والاشتراك والتطابق ويورد مثالا على ذلك البيت الشعري الآتي:

---

١ – أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء-دار الغرب الاسلامي بيروت، ١٩٨١، ص ٢٢٢.

كم دولة وليت بالنصر خدمتها
لم تبق منها – وسل ذكراك – من خبر

فالتشابه الحاصل بين الأصوات والمعاني، جعل الشاعر يختار ألفاظا معجمية في الشطر الأول ترجع إلى مجال دلالي وحيد رتبت عن طريق التداعي. فـ «(دولة، وولي، والنصر، والخدمة) تكون مجالا دلاليا منسجما»(١) – وفق هذا المنظور – يبدو أن القيمة الدلالية والايقاعية للأصوات، تنسجم مع المعطى الوجداني للقصدية القولية وهو ما يسعى لتأكيده الناقد.

ب – تناغم الألفاظ وتقابل الأصوات
بحيث نجد لهذه الفاعلية قيمة نغمية تجسد تشاكلا ايقاعيا أوضحه الناقد من خلال البيت التالي:

هوت بدارا وفلت غرب قاتله
وكان عضبا على الأملاك ذا أثر

«فوظيفة الأصوات الهندسية واضحة كل الوضوح في البيت، إذ جاءت أصواته متناغمة مترددة يأخذ بعضها برقاب بعض، وربما كانت الأصوات الموجهة المقام عليها بناء هذا البيت هي أصوات الحلق مثلا (هـ) و (غ) و(ع) و(أ) ويفترض في هذا السياق أنها تعني العنف وهي حينئذ تقابلها أصوات أخرى لبنية تتجلى في صوتي اللام و«الميم»(٢) ان استجابة الألفاظ لهذا التقابل بين الأحرف من حيث الليونة والقوة هو أيضا استجابة لبنية ايقاعية تضمرها الدلالة الصوتية لهذه الأحرف، بحيث تقيم بناءها على تناغم ايقاعاتها الصوتية وهو ما يعد تشاكلا ايقاعيا.

---

١ – محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص١٩٩ .
٢ – نفسه، ص ٢٠٢ .

جـ – رمزية تشاكل الصوت

وتتجلى رمزية تشاكل الصوت من خلال مايكسبها إياها المبدع باشتقاق المعاني، أو ما يضفيه عليها القارئ بالتأويل. وفي اعتقادنا أن الناقد في رصده لتشاكل الدهر يعتمد على القيمة التعبيرية للصوت كأنما اللفظ دليل على معناه والأصوات دلائل على ذاتها.

د – تكرار الأصوات

ويضفي عليه الناقد بعدا سيميائيا بوصفه بنية لاتنفصل عن النواة الكلية للمعنى، بل هي تسهم في خلق المعاني، وضمن هذا المنظور فإن كل تكرار للأصوات هو أيضا تكرار للمعاني ويعبر البيت التالي:

وما أقالت ذوي الهيئات من يمن
ولا أجارت ذوي الغايات من مضر

يعبر إذن عن معنى مكرور تحمل صداه أصوات مكرورة ومن ثمة فإن القيمة التشاكلية لهذا البيت هو فيما يحدثه من ايقاعات مشتقة من جملة هذه الأصوات.

هـ – الاشتراك في الأصوات

ان تجاور الألفاظ وتقابلها، وتباعدها وتقاربها، وتناسبها وتنافرها هو من العوامل الشعرية التي تحظى بتناغم ايقاعي، غير أن الاشتراك في الأصوات يخلق نوعا من التناغم الموسيقي، وبالتالي فإن سيميائية التشاكل الايقاعي تجعل من الاشتراك في الأصوات مقوما جماليا وموسيقيا. وتظهر القيمة الايقاعية لهذا المقوم في البيت الآتي:

أو دفع كارثة، أو ردع آزفة
أو قمع حادثة تعى على القدر

تظهر القيمة التشاكلية إذن من خلال مايزخر به من اشتراك في الأصوات ومايصاحبه من تدفق ايقاعي.

و - تراكم الأصوات

ويرتبط بتساوي معاني الكلمات، والتعادل في تركيبها النحوي، والتطابق في الأصوات التي تندمج في حقل دلالي واحد.

وهكذا فإن سيميائية التشاكل الايقاعي تحمل تنوعا مكثفا، وتقارب الخطاب الشعري من منظور مغاير يحتمل تواجد وحدات ايقاعية يمكن استدراكها من خلال المماثلة الصوتية، سواء بالتكرار أو الاشتراك أو بالتطابق والتشابه.

وعلى الرغم من أن تراثنا النقدي لم يغفل هذه المعطيات إلا أنها لم تتعد حيّز التعارض الدلالي بين اللفظ والمعنى من حيث تقارب الألفاظ وتناسبها، وان حظيت ببعض التأمل الواعي الذي تمثلت نتائجه فيما بعد الرؤى النقدية الحدثية بتنمية نويات ذلك التأمل.

ان انفتاح الدال النصي على التعددية فتح المجال واسعا أمام الفهم والتأويل. وأصبح في مقدور القراءة الحدثية تناول النصوص من منظورات احتمالية تفترض فيضا من التأويلات، وبذلك فقد تعددت المفاهيم النظرية، لا من حيث تعاملها مع النصوص فحسب ولكن من حيث التصور المنهجي الذي تقترحه.

وفي هذا الشأن ألفينا مقولة التشاكل تنصرف إلى جملة من المفاهيم التي تتفق جميعها في استكشاف النص وحمولته الدلالية، غير أنها تختلف في تطبيق هذه الأداة الاجرائية من باحث إلى آخر.

فهل يعني ذلك أن المفاهيم النقدية الحدثية تحيل على الاختلافاني والتعددي؟ أم أن آفاق التقبل لدينا محدودة بحيث لاتتجاوز ظاهر هذه المفاهيم.

فمفهوم التشاكل عند محمد مفتاح لايعد مجرد أداة إجرائية لتحليل النصوص بل يتخذ مفهوم النظرية في اقترابه من الفحص والقراءة الاستنتاجية اعتبارا من مفهوم التشاكل «الكريماصي» «ولا يعزب عن بال المهتمين أن هذا المفهوم خضع لتطويرات وتوسيعات مما جعل منه نظرية لتحليل النص من جميع جوانبه شأنه شأن كل مفهوم موسع. وإذا أخذناه بمفهومه الموسع فإنه سيتداخل - لا محالة - مع مفاهيم التوازي والتنضيد والاتساق، ولذلك فإننا نشير فقط إلى خاصية يمتاز بها من غيره وهو التحليل بالمقومات الذاتية وبالمقومات السياقية، مما يجعله يجمع بين التحليل المفردي والتحليل الجملي والتحليل النصي ويتجاوز المعاني الظاهرة في النص إلى ايحاءاته الكاشفة عن التصور الانطلوجي والمعرفي والعاطفي للانسان، وعن حاجاته وآليات اشباعها عبر المتخيل والمعقلن»(١).

وما يمكن ملاحظته هو أن التحليل بالمقومات لايقتصر على الدلالات المباشرة للألفاظ، وإنما يعتمد في أساسه على استخلاص دلالاتها الخفية والتي تعرب عن نفسها، ويبقى للقارئ دور المؤول الذي يقرأ الباطن المستور فيما هو يربط بين النص وسياقه الاشاري وخصوصا في أثناء تحليل مفرداته.

تشاكل الاحتياز

على غرار مانجده عند محمد مفتاح، فإن مفهوم التشاكل عند عبد الملك مرتاض، ودلالته كأداة سيميائية تحليلية، يستمد أولياته من مفهومي كل من غريماس وبروستي. غير أنه يسعى إلى اتخاذ صيغة مغايرة، ومغزى ذلك، أن «المشاكلة أو التشاكل فرع من فروع السيميائية، وغايتها تتمخض لخدمة الدلالة عبر الجملة وبالتالي عبر النص، وبالتالي عبر الخطاب الأدبي. فهي إذن تستخدم في الكشف عن العلاقة الدلالية، بواسطة

١ - محمد مفتاح: التلقي والتأويل مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩٤، ص ١٥٩.

الاجراءات التحليلية لتتخذ معنى خصوصيا يجب أن يتسم بالجدة والتشاكل يتألف من مكرورات «intinativite» أو متواترات عبر سلسلة تراكبية كما يتألف من أصناف سيميائية تحفظ للخطاب الملفوظ تناسقه، وبناء على ذلك فإن أي تركيب يمكن أن يجمع في نفسه صورتين معنويتين على الأقل فيعد السياق الأدنى الذي يتيح إنشاء تشاكله»(١) وكما هو وارد لدى الناقد، فإن اجتماع مقومين معنويين بإمكانه أن يفضي إلى مشاكلة أو تشاكل، ويحيل بالتالي إلى دلالة ما. وذلك طبقا لمقولة غريماس حول اجتماع المقومات المعنوية. كما يتعرض عبد الملك مرتاض إلى اقتراح راستي F. Rastier الذي ينصرف مفهوم المشاكلة لديه إلى أنها «تكرارية لوحدات ألسنية تنتمي اما للتعبير واما للمضمون وهي على سبيل التجاوز والتوسع كل بدعدة «Recurrence» لوحدات ألسنية»(٢) متعاقبة، وتشتمل هذه الوحدات على مختلف العلاقات لربط فضاءات النص، من هذا المنظور يبلور عبد الملك مرتاض مفهوما مؤقتا على اعتبار أن التشاكل عنده يراد منه: «تشابك لعلاقات دلالية عبر وحدة ألسنية إما بالتكرار، أو بالتماثل أو بالتعارض سطحا وعمقا، وسلبا وإيجابا»(٣).

وبناء على كل ذلك يمكن رصد ماتوصلت إليه الدراسات لتوضيح البنى الدلالية التي أفرزتها المعايير التركيبية للمكرورات وفق هذه الاستنتاجات:

أ - نلاحظ اشتراك كل من محمد مفتاح وعبد الملك مرتاض حول مفهوم التشاكل من حيث ارتباطه بدلالة المعنى بوصفه يقوم على تكرارية وحداته الألسنية من جهة. ومن حيث استقاء معرفتهما بهذا المصطلح من المصادر الغربية المشتركة.

---

١ - عبد الملك مرتاض: شعرية القصيدة قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، ص ٤٢.

٢ - ينظر: عبد الملك مرتاض. شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، ص ٤٢.

٣ - المرجع نفسه، ص ٤٢.

ب - جوهر الاختلاف بينهما هو أن الأول يؤكد على التداولية في حين لانجد لها ذكرا عند الثاني الذي لايركز عليها في تنظيراته ولكننا نتلمسها في تطبيقاته.

جـ - يمثل التشاكل الصوتي والايقاعي عند محمد مفتاح جانبا عميقا في تشكيل وبنية الدلالة، في حين لاوجود لذلك - إلا نادرا - عند عبد الملك مرتاض.

د - يقارب عبد الملك مرتاض التشاكل - التباين من جانب يطلق عليه زاوية «الانحصار - الانتشار» ويسعى من خلاله إلى الانتقال به من مستوى الأداة إلى مستوى الاجراء.

هـ - يرصد جملة من التشاكلات المتنوعة، ويطلق عليها اصطلاحات معينة مثل:

* التشاكل المعنوي - التلازمي - الانتشاري - الاحتيازي - المورفولوجي - الخبري - الانشائي...الخ.

* مايمثل تشاكلا وحسب: مثال: الجملة الشعرية التالية: هل عرفت أعينكم في الأرصفة المهجورة معنى الدمع(١)

وبالتالي فإن هذه الجملة تحتوي على تشاكل تراكيبي يشتمل على جملة من المقومات أهمها:

مقوم الانتشارية:
- أعينكم ← الدمع ← تشاكل معنوي تلازمي (البكاء)
- الأرصفة ← المهجورة ← تشاكل معنوي تلازمي (التشرد)

* مايمثل تباينا وحسب: مثال ذلك:

أين الضوء؟ شبح امرأة ظل ينادي وجهي، من خلف الليل

الضوء / الليل ← تباين

من حيث أن الضوء انتشاري المعنى والليل انحصاريه. فالضوء يكشف ويظهر، والليل يخفي ويبطن»(٢)؛

١ - ينظر: عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة قصيدة القراءة، ص٤٤.

٢ - المرجع نفسه، ص٤٨.

* ما يشكل تشاكلا وتباينا معا. ومثال ذلك:

نخيل الجنوب ←—— كروم الشمال ⟸ تشاكل / تباين(١)

فالتباين يظهر في الانتساب إلى المكان (المكانية هنا تصبح معنما دلاليا) بحيث أن البيئة الصحراوية هي ما يلائم النخيل عكس الكروم التي لاتجد ما يلائمها من المناخ إلا في الشمال. أما تشاكل جنوب / شمال يظهر من حيث كونهما ينتسبان لفضاء المكان وهنا نلاحظ ازدواجية الدلالة المكانية.

ان الذي أراد أن يصل إليه الناقد من خلال «مقاربة تشاكلية تحت زاوية الاحتياز» هو أن التشاكل بامكانه أن يصبح مبحثا سيميائيا قائما بذاته، ومن شأنه أن يكشف عن مستويات خفية لا تدلي بها التمظهرات السطحية للنسيج النصي. ويغتدي التشاكل في هذه الحال ميدانا لاختبار متون اللغة ودلالاتها ويفضح انزياحاتها، ويعمل على تتبع فلتات المعنى المنتشر والمبثوث على ظاهر النسيج النصي.

ويقترح عبد الملك مرتاض نموذجا يقول بأنه جديد وصالح لكل ممارسة سيميائية تزعم الحداثة، وتتبنى المغايرة والاختلاف. وهذا النموذج التشاكلي هو ما يطلق عليه «بالتشاكل الاحتيازي» ويبادر إلى تبديد أية تساؤلات مسبقة بشأن هذا المفهوم غير المتداول في ميدان السيميائيات لنصية ليؤكد «بأنه لاينبغي له أن يكون غريبا حيث إنما هو آت من حاز يحوز الشيء إذا امتلكه وآل إليه، فيكون الاحتياز هنا مرادفا للامتلاك. هذا لغة، أما من حيث المفهوم الاصطلاحي فإن الاحتياز يقوم على النزعة الذاتية التي تجسدها الأنا المفترسة في النفس البشرية»(٢) غير أنه يميز

---

١ – ينظر: عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة قصيدة القراءة، ص ٥٠٩

٢ – ينظر: عدنان حب الله: التحليل النفسي من فرويد إلى لاكان، مركز الانماء القومي، ص٧٠.

بين «أنا» الذات الايروسية «EROS» المتمثلة في الحياة، في التوالد، في التعايش المشترك، في الابداع، والانتاج الانساني وبين «أنا» الذات التدميرية «Thonatos» ليؤكد على أن فضاء التشاكل الاحتيازي الذي يدعو إليه إنما يصب في حيز الأنا الايروسية.

ان حرص الناقد الشديد على تبني هذا المصطلح نابع من تأكيده المستمر بأنه اصطلاح اجرائي – نقدي حديث تضطلع به السيميائية التشاكلية في سعيها إلى امتلاك أدوات إجرائية أكثر حداثة تمكنها من استكناه أعمق لمغاليق النص وفك رموزه. ويعود ليؤكد هذا المغزى من خلال قوله «بأن مصطلح «الاحتياز» الذي نقترحه استعمالا لأول مرة في تحليل نص، استوحيناه من مفهوم «المشاكلة» حيث أنه لايمتنع أن يكون فرعا من فروعها التي ستبدي عنها الدراسات التطبيقية الرصينة المتعمقة»(١).

وكما أوردنا – على حد ما جاء لدى عبد الملك مرتاض – فإنه ما يدخل في زاوية الاحتياز يرتبط بدلالات الامتلاك (التشاكل الامتلاكي) وفرض الأنا (الأناني) وبسط الذات (المتذاتي). إلا أن الرؤية التأملية للناقد ترفض كل تقسيم أو تمييز بين هذه التشاكلات إلا من باب بسط الرؤية، وتوضيح المفاهيم. والمسالك التحليلية.

والواقع أن الميدان التطبيقي لهذه الرؤية يكشف عن تصنيف لايعدو كونه اصطلاحيا كما يزعم، وإنما نجد تجسيدا لهذا التصنيف من خلال الخصائص أو المقومات التي ينسبها لكل صنف من هذه الأصناف. ويتضح ذلك أكثر من خلال ما جاء لدى الناقد نفسه حين يقول:« فإذا كان الصنف الأول من التشاكل ينصرف إلى تجسيد القدرة على الامتلاك أو التطلع إلى احتواء هذا الامتلاك، أو الاعتزاز به ثم إذا كان الصنف الثاني ينصرف إلى

---

١ – عبد الملك مرتاض: شعرية القصيدة قصيدة القراءة، ص ٨٩.

روح المبادرة والاصرار على الفعل أو على الصراع أثناء ممارسة الفعل، فإن هذا الصنف قصاراه التعلق في أغلب شأنه بعلاقة خارجية»(١) فعلى الرغم من القاسم المشترك (الاحتيازية) إلا أن فضاء التقبل لدى القارئ ينصرف إلى بعض التباينات التي تدعمها مقومات مختلفة، من ذلك أن التشاكل الامتلاكي تتقاسمه أشياء مادية ملموسة، وأخرى ذهنية أو حسية سواء بالافصاح أو بالاستناد وهو يتجه إلى الاسم [لغتي - حصاني، وجهي، عيني...] في حين يرتبط التشاكل الأناني بالفعل [تأكل - نشرب - نفترق - أمشي...] و [يتملكني - يفضحني] من حيث كون الذات في هذا الحيز التشاكلي فاعلة ومفعول بها وهذا يعني أن ما لـ (س) لايمكن لـ (ص) أن يظفر به، وما لـ (ص) لاينبغي لـ :(س) أن ينتهي إليه. ومثل هذه التفرقة لاتصهر المتشاكلات في مضي دلالي واحد، وإنما تجعلها تتفكك باستمرار.

واعتقد أن التناقض الذي انتهى إليه عبد الملك مرتاض فيه جانب من الايجاب. إذ من طبيعة العلامة أن تحيل إلى ما لا نهاية من العلامات. ومن ثمة تبدو سيميائية التشاكل أشبه بسيميائية العلامة التي تحيل فيها كل واحدة على الأخرى فتغتدي أوليّة وثانيّة وثالثيّة ...

وإذا كان التشاكل لدى عبد الملك مرتاض يقوم في أغلبه على تساوي الوحدات من حيث بنياتها التركيبية والدلالية والنحوية فإنه في موضع آخر ينشأ على مقوم المعنى أو كما يعبر عن ذلك بـ «تراكم الانتشار المعنوي»(٢) وتنهض هذه الفكرة لديه على وحدة الزمن ولتوضيح ذلك نورد هذا المثال:

واذكر من شتاء القرية النضاح فيه نور

---

١ - مرجع نفسه، ص ١٢١.

٢ - ينظر: عبد الملك مرتاض: التحليل السيماني للخطاب الشعري «قراءة مستوياتية لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي» تحت النشر.

وبذلك فإن الفعل «أذكر» يحمل دلالة زمنية مبتدئة من «الماضي» منتهية إلى «الحاضر». وبالتالي فإن هذا الفعل الحركي ينطوي على دلالتي الانتشار والانحصار «وبهذا المنظور من القراءة يمكن أن نلقي في «أذكر» تشاكلا وتباينا معا»(١). وكذلك الشأن بخصوص شتاء القرية النضاح الذي يتخذ بعدا انتشاريا من حيث التسرب والسيلان أما دلالة «النور» فقد تجسدت في بعديها الانتشاري والانحصاري من حيث كون النور ينتشر في أثناء الظلام غير أنه ينتهي إلى مسافة معينة يحددها البصر وبذلك فإن التقاء هذين المستويين يعد تباينا وتشاكلا معا ومن ناحية أخرى فإن هذا المقوم «اشتمل على الانتشارية والانحصارية معا، فتكون الانتشارية مما يؤكد تشاكل الكلام، والانحصارية مما يؤكد تباينه والحالان تفضيان إلى حمولة دلالية متسمة بالكثافة»(٢).

وهكذا فإن القراءة التفكيكية التي يسعى إليها عبد الملك مرتاض تحاول أن تصل إلى مدلولات متعددة لايمكن للنص وحده أن يستكشفها، وإنما يظل قابلا لاحتوائها فيما تظل الذات القارئة - بفضل ما تملكه من أداة استقرائية - تنقب عن معان ودلالات بوعي تحليلي، وتبصر تأويلي، وفي هذا الشأن فإن تشاكل الاحتياز والانتشار الذي يبحث في دلالات خفية لايفصح عنها النص الشعري المدروس وإنما يتحول إلى مفهوم اجرائي لايكاد يتجاوز المدلول الذي جاءت به الدراسات النقدية من أنه تراكم لوحدات معنوية وصوتية، وتركيبية، غير أنه ينم عن جهد نقدي لايستهان به في مجال سيمياء التشاكل التي يجعل منها نشاطا لإنتاج قراءة متعددة، ومن ثمة فإن التشاكل الاحتيازي والانتشاري الذي يبرز على مستويات لغوية، ونفسية، وانطلوجية، واجتماعية لايتعامل مع المظاهر الجزئية لهذه المستويات وإنما يلج في ما بعدها لتكتسب بذلك عمقها الدلالي في النصوص. وبذلك، فقد جاءت تطبيقات عبد الملك مرتاض على نصوص شعرية عربية ضاربة في العمق.

١ - المرجع نفسه، ص ٣٦.

٢ - المرجع السابق، ص ٣٧

وتجدر الاشارة إلى أن الجهد النظري الذي تفرد به عبد الملك مرتاض فيما يخص تشاكل [الانتشار - الانحصار] كان قد استلهم النقد العربي الحديث من قبل، ونشير هنا إلى كتاب [جدلية الخفاء والتجلي] لكمال أبوديب الذي أفضت قراءاته البنيوية إلى نوع من التحليل الكيماوي الذي يتعامل مع المفردة في طبيعتها البصرية والفيزيائية. ويكون بذلك قد أشار إلى الدلالة الانتشارية للضوء التي هي سمة الانفتاح، والدلالة الانحصارية للظلام التي هي سمة الانغلاق(١) غير أن عبد الملك مرتاض استطاع أن يقلب المعادلة ويحولها لصالح التشاكل - التباين وبذلك فقد أنشأ أفقا معرفيا - تناصيا.

إنّ سعي عبد الملك مرتاض إلى تطوير مفهوم التشاكل، والانتقال به من مستوى الأداة إلى مستوى الاجراء، يظل مبحثا سيميائيا مفتوحا على الاحتمالية والقراءة المتعددة، التي تقارب هذا المفهوم برؤى متباينة قصد اثرائه، واعطائه مجالا أوسع للتجريب، والمقارنة، والفحص، ولتجعل منه اجراءا نقديا وتحليليا يضيف إلى مجال الرؤية النقدية الحدثية وعيا مغايرا بمعرفة النصوص واستقرائها.

تشاكل التضمين

تنحو هذه الرؤية باتجاه أدبية التأويل التي تستمد مفاهيمها من مبادئ الاستقراء في تمييز النصوص عبر مجموع خصائصها العامة، بحسب ما تمليه فعالية الفهم التأويلي. ومبعث ذلك أن النصوص تختلف من حيث أدبيتها وخصائصها الجوهرية، ومن ثمة يتعين على كل قراءة تدعي مثل هذه المبادئ استقصاء النصوص، واستكشاف مكوناتها الباطنية الموحى بها من خلال تمظهراتها اللغوية. ولذلك فإن ارتباط هذه الرؤية بعالم النص الباطني من شأنه أن يتعدى «في تعامله مع النص النقـــدي

---

١ - ينظر ص٧٢ من الكتاب.

حدود العرض، والتفسير والتحليل، إلى إعادة بنائه من جديد ضمن ما تقتضيه القراءة التأويلية، الاستنطاقية لمقومات هذا النص في علاقاته السياقية المشروطة...»(١).

لاشك في أن هذه الرؤية تكشف عن تطلع مبكر لمبادئ السيميائية التأويلية في دراسات عبد القادر فيدوح، والتي نجد لها تصورا شاملا يقترب من المنحى التحليلي المعاصر في «دلائلية النص الأدبي» بحيث يستمد الناقد بعض تأويلاته من التراث الفلسفي، والموقف التاريخي، ليضيف إلى رصيد المعرفة بالنص مدخلا تأمليا يستلهم تشاكل الباطن المتعدد «لاستكشاف البعد التأملي بحيث يخلق من النص الأول، نصا ثانيا يتشظى في نص آخر، فتقترب النصوص فيما بينها لتشكل مجريات التناص من خلال تفكيك الصورة الكلية إلى وحدات جزئية يكون التأويل فيها متساوقا مع وحدة الرؤيا الممكنة»(٢).

فما مفهوم التشاكل وفق هذا المنظور؟ وكيف يكتسب عمقه الدلالي؟.

على الرغم من احاطة الناقد بما جاء لدى كل من غريماس وبروستي حول مفهوم التشاكل، إلا أنه لم يحصر نظرته في عامل التأثر، بل هو ينزع إلى توسيعه إلى نوع من التشاكل الذي يستوجب الانفتاح على أفق التأويل في مناخ من التلقي الحر، الذي لايضمن للمتقبل حدود تلقيه ضمن قصدية معينة، وإنما يترك الاستجابة النصية خاضعة لمدارك القارئ وأفقه التقبلي بما ينسجم مع رؤيته بماهو منتج لدلالة ثانية أو نص ثان.

---

١ - عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٢، ص٩.

٢ - عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، ط ١/١٩٩٣، ص ٣٠.

وبذلك يمثل تشاكل التضمين الذي يقترحه عبد القادر فيدوح تجسيدا واضحا لانصهار الموضوع في المحمول على اعتبار أن حركة الفعل تختلف في الزمن وفي الدلالة أيضا. لذلك فإن مظاهر هذا التشاكل «تتوالى في قوامها الدلالي للفعل، بين الموضوع والمحمول، وفي تراكم هذه الأفعال كمحرك للأزمنة التي تبرهن على حضور الشاعر في موقف الفاعلية الاجرائية لخلق الذات وليس في موقف المفعولية»(١). ومن ثمة يتحول التشاكل لديه إلى نوع من التحقق الجمالي والتأثري والانفعالي «ضمن مناخات حرة تساعد المتقبل في أن يتفاعل مع المعنى وفق رؤياوية التأويل التي تمنح العمل نوعا من الحرية في وظيفة الخطاب الشعري الذي من شأنه أن يجمع بين المتناقضين وفي ذلك الجمع غرابة هي سر قبول الشعر والتلذذ به»(٢).

ان رؤية الدارس لتحليل النص قائمة على الكيفية التي ينبني عليها النص، وتتماسك بها معالمه. ذلك أن وحدة النص ودلالته مرهونة بالسياق الذي تتضمنه الوسيلة التي يتحقق بها، ومن هنا يعطي للوحدة اللغوية مكانتها في حركية التضمين، ولعل اهتمام الناقد بالفاعلية التضمينية مايؤكد على اعطاء النص وحدته الشمولية بين جوهر الكلمة وفعاليتها التركيبية، من هذا المنظور، يدخلنا الناقد - دون وعي منه - إلى ربط النص بالظاهرة الأسلوبية والتي - هي بدورها - تعكس صورة اللسانيات بوصفها ظواهر لغوية تحدد مستويات النص. فالتضمين على هذه الشاكلة - عنده - عبارة عن تمايز الجمل والعبارات في السياق المحدد الذي يتحقق به النص، سواء أكان الأمر في فاعليته التركيبية، أم في فاعليته الدلالية.

---

١ - عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الادبي، ص ١٠٩.

٢ - ينظر: المرجع نفسه، ص ٩٨.

نستخلص - ضمن هذا السياق - أن التشاكل ليس له مواصفات محددة وإنما هو مرهون بتعدد دلالاته وتوالدها. وان كنا نلحظ - من خلال التطبيقات - ارتباط جل الدلالات واستوحائها من تشاكل الفعل. الا أن حضور الفعل هنا يمثل مستوى أخر للدلالة، مما أفضى إلى ما لا نهاية من الدلالات، وليس حضوره بما هو حدث. فحين يندمج الفعل بالذات، فإن التشاكل يتم عن حركية باطنية تصعد من مفعوليتها دينامية الاندماج ذاته. فلا يصبح حينئذ تشاكل: أطلق أضرم، أشعل / انبثق، تفجرني / يجري مجرد تشاكل في الفعل، وإنما يكمن جوهره في حركيته وصيرورته.

بناء على ما تقدم نرى تشاكل التضمين في استناده إلى السياق المعجمي يهدف إلى ترسيخ أنظمة العلاقة بين التركيب وتطابق الخصائص الدلالية فضلا عن فتح أفاق التصور أمام استكشاف ما يثير له من المعالم الخفية، في النص بحسب قدرته على التأويل وتوظيف لازمة الاحتمال التي تميز خصوصية النص اللاحق. وربما كان هذا الفهم هو أهم مايميز مجال التضمين على اعتبار أنه يعبر عن فعالية اشراك القارئ في خلق النص الذي يتبدى في مختلف البنى التركيبية التي يتشكل منها على الوجه المشترك بين المبدع والمتلقي.

وفي هذه الحال يكون تشاكل التضمين قائما على خواص أسلوبية تميز النص في علائقه التركيبية، وذلك باتباع وسائل إجرائية تسهل مهمة فهم النص، ومن ثمة يعمد الباحث إلى توزيع السياق المعجمي بحسب مقتضى حال النص القائم على: البناء المعماري في هندسته التركيبية، والدافع اللغوي [نحوي - صرفي]، السني في أبنيته الصوتية، وكذا من حيث نظام العلاقات الدلالية، بخاصة مايتعلق بتقارب النص في غاياته التعبيرية، وغاياته الدلالية من حيث «القرابة في التطابق الدلالي، بحيث تقوم احدى هذه الكلمات مقام العبارة الأخرى في كثير من الأحيان وهو اثبات معبر عنه بطريق غير مباشر»(١) وإذا اعتبرنا أن التشاكل لايحتفظ من اللغة

---

١ - عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الادبي، ص ١١٧.

بتماثل أشكالها «فقد يكون من الخطأ أن نفترض أنه يقتصر على عملية تطابق أشياء مثل أوراق التين أو أصناف أشكال أخرى. وأنه أيضا ذلك الذي يضمن الكلية داخل حدود الخطوط الخارجية المحددة ببناء العلاقات الصحيحة للاستعارات إضافة إلى ذلك، فإنه يضفي التناسق على الاستعارات نفسها. ويسمح قانون التشاكل بتعريف العمل الأدبي على أنه إنشاء يشتمل على تعددية الاستعارات (وحدات خطية) الموضوعة على طول المحور الزمكاني للحدث اللفظي»(١) ذلك أنه بعيد عن لغة التطابق والاستنساخ وإنما يقود اللغة إلى فرض علاماتها الدالة من خلال تمييز المختلف عن المتماثل، واستكشاف الواحد داخل المتعدد «والتشاكل الذي يحكم صور عمل ما، يحكم اللغة أيضا وأنه أيضا مصدر للتزامن اللغوي الذي يميز «الإيجابي» في اللغة الأدبية من «السلبي» في الخطاب الإعتيادي. والتنوع كبير بحيث يكون التشاكل مضللا إلى حد يهدهد القارئ ليجره إلى الإعتقاد بأنه يقرأ لغته الخاصة، ولكن حتى ولوخضع لاعتقاده هذا، فإن التشاكل يكون فاعلا فيقوده نحو الأعمق، إلى إندفاع لغوي نحو المركز متركزا على الصورة الانتحائية الرئيسة، و«الاستعارة الجامعة» عند نقطة التكوين الابداعية (Cosmogenetic)»(٢) فالتشاكل بهذا المعنى، يمنح القراءة ثغرة للعبور داخل الخلية الرحمية للنص، ويعمل في الوقت ذاته على توالد أنسجتها النصية.

والحقيقة أن مثل هذه الطروح في أبنيتها التعبيرية والدلالية لاتعدو كونها تصب في نسيج التفكير الذي طرحه عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح، وحتى لانقول أن عبد القادر فيدوح كان يغترف من معين ما جاء به هذانالقطبان فإننا نعتبر - ضمنيا - أن كلا منهم يتعامل مع النص بما هو نظام من العلامات، وذلك حين بدأنا نرى معالم الرؤية الحداثية تنغرس في عمق توجهاتهم، كما بدأنا نتلمس طريقها عبر سياقهم التحليلي باتخاذ نظام العلامة مؤشرا لاعادة بناء النص، فضلا عن وظائفه التي تندرج ضمن إطار الدال والمدلول.

١ - فرانكلين ر. روجرز: الشعر والرسم، تر: مي مظفر، دار المأمون ١٩٩٠ ص ١٧١- ١٧٢.

٢ - المرجع نفسه ص ٢٠٩.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر

١ – أرسطو : فن الشعر ، تر عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ط١١، ١٩٧٣ .

٢ – ابن منظور : لسان العرب دار صادر بيروت .

٣ – البياتي ، عبد الوهاب : المجموعة الكاملة دار العودة ط٣ ، ١٩٧٩ .

٤ – التوحيدي ، أبو حيان : الامتاع والمؤانسة ، دار مكتبة الحياة – بيروت.

٥ – الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) : الحيوان ج (٣) دار الكتاب العربي ط٣ ، ١٩٦٩ .

٦ – الزمخشري ، محمود بن عمر ، أساس البلاغة دار بيروت ١٩٦٥ .

٧ – صليبا ، جميل المعجم الفلسفي ، دار الكتاب اللبناني ١٩٧٩ .

٨ – عبد الصبور ، صلاح : المجموعة الكاملة م ٣ دار العودة ١٩٧٧ .

٩_عبد النور ، جبور : المعجم الأدبي ، دار الكتاب اللبناني ١٩٧٩ .

١٠ – الفراهيدي ، الخليل بن أحمد : العين تحقيق مهدي المخزومي وابراهيم السمرائي ، وزارة الاعلام (العراق) ١٩٨١ .

١١ – القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، دار الغرب الاسلامي ١٩٨١ .

١٢ – الملائكة ، نازك : المجموعة الكاملة دار العودة ١٩٧١ .

١٣ – هوراس : فن الشعر ، تر لويس عوض الهيئة المصرية للكتاب ط٣ ، ١٩٨٨ .

قائمة المراجع

١ – ابراهيم ، زكريا :
– فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، دار مصر للطباعة .
– مشكلة البنية ، دار مصر للطباعة .
٢ – أبو ديب ، كمال : جدلية الخفاء والتجلي ، دار العلم للملايين ط١١ ، ١٩٨٢ .
٣ – أبو منصور ، فؤاد : النقد البنيوي الحديث دار الجيل ط١ ، ١٩٨٥ .
٤ – أدهم ، سامي : ما بعد الحداثة ، دار كتابات معاصرة ط١ ، ١٩٩٤ .

٥ – أدونيس :
– الثابت والمتحول (تأصيل الأصول) ، دار العودة ط١ ، ١٩٧٧ .
– الثابت والمتحول (صدمة الحداثة) ، دار العودة ط٤ ، ١٩٨٣ .
– زمن الشعر ، دار العودة ط١١ ، ١٩٧٨ .
– سياسة الشعر ، دار الآداب ط١ ، ١٩٥٨ .
– فاتحة لنهايات القرن ، دار العودة ط١ ، ١٩٨٠ .
– كلام البدايات ، دار العودة ط١ ، ١٩٧٩ .
– مقدمة للشعر العربي ، دار العودة ط٣ ، ١٩٧٩ .
٦ – إسماعيل ، عز الدين : الشعز العربي المعاصر ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر .
٧ – أفايا ، نور الدين : الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية الحديثة ، افريقيا الشرق ط١ ، ١٩٩١ .
٨ – بارت ، رولاند : مبادئ في علم الأدلة تر : محمد البكري دار قرطبة ١٩٨٦ .

٩ – باروت ، محمد جمال : الشعر يكتب اسمه – اتحاد الكتاب العرب – دمشق ١٩٨١ .

١٠– البحراوي ، سيد : موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو ، دار المعارف.

١١ – براوبري ، مالكم وجيمس ماكفارلن : الحداثة ، تر : مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون ١٩٨٧ .

١٢ – بروليه ، جزيل : جماليات الابداع الموسيقي ، تر فؤاد كامل ، دار الشؤون الثقافية .

١٣ – بنيس ، محمد : حداثة السؤال ، المركز الثقافي العربي ، ط١ ١٩٨٥.

١٤ – بورتنوي ، جوليوس : الفيلسوف وفن الموسيقى ، تر : فؤاد زكريا الهيئة المصرية العامة للكتاب .

١٥ – تامر ، فاضل : مدارات نقدية ، دار الشؤون الثقافية ١٩٨٧ .

١٦ – ت.س اليوت وآخرون : الشعر بين نقاد ثلاث ، تر : منح خوري ، دار الثقافة ١٩٦٦ .

١٧ – تشيشيرين . أ.ف. : الأفكار والأسلوب ، تر حياة شرارة ، دار الشؤون الثقافية .

١٨ – تودوروف ، ترفيطان : الشعرية ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء ابن سلامة دار طوبقال ط١ ١٩٨٧ .

١٩ – الجابري – محمد عابد :

– التراث والحداثة : المركز الثقافي العربي ط١ ، ١٩٩١ .

– نحن والتراث : المركز الثقافي العربي ط٥ ، ١٩٨٦ .

٢٠ – جاب الله ، عدنان : التحليل النفسي من فرويد إلى لاكان ، مركز الانماء القومي .

٢١ – جبرا ، جبرا ابراهيم : الرحلة الثامنة : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط١ ، ١٩٧٩ .

٢٢ – جنيت ، جرار : مدخل لجامع النص ، تر : عبد الرحمن أيوب ، دار طوبقال ط١١ ، ١٩٨٦ .

٢٣ – حسن ، عبد الكريم : الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب .

٢٤ – حسين ، طه : من أدبنا المعاصر م١٢ دار الكتاب اللبناني .

٢٥ – الخال يمنى : الحداثة في الشعر ، دار الطليعة ط١ ، ١٩٧٨ .

٢٦ – خطابي ، محمد : لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب) المركز الثقافي ط١ ١٩٩١ .

٢٧ – خوري ، الياس : الذاكرة المفقودة ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ط١ ١٩٨٢ .

٢٨ – خير بك ، كمال : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، دار المشرق ط١ ، ١٩٨٢ .

٢٩ – درو ، اليزابيت : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه تر محمد ابراهيم الشوش منيمنة – بيروت ١٩٦١ .

٣٠ – درويش ، أسيمة : مسار التحولات قراءة في شعر أدونيس ، دار العودة ط١ ، ١٩٩١ .

٣١ – راي ، وليام : المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية ، تر : يؤيل يوسف عزيز دار المأمون ط١ ، ١٩٨٣ .

٣٢ – زيدان ، محمود فهمي : في فلسفة اللغة ، دار النهضة ١٩٨٥ .

٣٣ – سعيد ، خالدة :
– البحث عن الجذور : دار مجلة شعر ١٩٦٠ .
– حركية الابداع ، دار العودة ١٩٧٩ .
٣٤ – صفدي ، مطاع : استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية ، مركز الانماء القومي ط١ ، ١٩٨٦ .
٣٥ – عبود ، حنا : القصيدة والجسد اتحاد الكتابالعرب ١٩٨٨ .
٣٦ – العزب ، محمد أحمد : ظواهر التمرد الفني في الشعر المعاصر ، دار المعارف ١٩٧٨ .
٣٧ – عزيز ، الطاهر : بنيوية كلود ليفي ستروس ، دار الكلام ١٩٩٠ .
٣٨ – العكش ، منير : أسئلة الشعر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط١ ، ١٩٧٩ .
٣٩ – العيد ، يوسف : في معرفة النص ، دار الآفاق الجديدة ط١ ، ١٩٨٣.
٤٠ – غاتشق ، غيوركي : الوعي والفن ، ترجمة نوفل نيوف سلسلة عالم المعرفة الكويت ١٩٩٠ .
٤١ – الغانمي ، سعيد : اللغة والخطاب الأدبي ، المركز الثقافي الأدبي ١٩٩٣
– أقنعة النص ، دار الشؤون الثقافية ١٩٩١ .
٤٢ – فوكو ، ميشال : حفريات المعرفة ، تر : سالم يفوت ، المركز الثقافي العربي ط١ ، ١٩٨٧ .
٤٣ – فيدوح ، عبد القادر :
– الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي اتحاد الكتاب العرب ط١، ١٩٩٢ .
– دلائلية النص الأدبي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، ط١ ، ١٩٩٣.

٤٤ – كوهن ، جان : بنية اللغة الشعرية ، تر : محمد الولي ومحمد العمري ، دار طوبقال ط١ ، ١٩٨٦ .
٤٥ – لوفيغ ، هنري : ما الحداثة ، تر : كاظم جهاد ، دار ابن رشد ١٩٨٣ .
٤٦ – مرتاض ، عبد الملك :
– بنية الخطاب الشعري ، دار الحداثة ط١ ، ١٩٨٦ .
– التحليل السيميائي للخطاب الشعري تحت الطبع .
– شعرية القصيدة وقصيدة القراءة دار المنتخب ط١ ، ١٩٩٤ .
٤٧ – مروة ، حسين : النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية ج١ ، دار الفرابي ط ، ١٩٧٩.
٤٨ – المسدي ، عبد السلام : .
– الأسلوب والأسلوبية الدار العربية للكتاب ط١١ ، ١٩٨٢ .
– النقد والحداثة : دار الطليعة ط١ ، ١٩٨٣ .
٤٩ – مفتاح ، محمد :
– تحليل الخطاب الشعري ، المركز الثقافي العربي ط١١، ١٩٨٦ .
– التلقي والتأويل ، المركز الثقافي العربي ط١ ، ١٩٩٤ .
– في سيمياء الشعر القديم ، دار الثقافة ١٩٨٩ .
٥٠ – مهدي ، سامي : أفق الحداثة وحداثة النمط ، دار الشؤون الثقافية ١٩٨٨ .
٥١ – نافع ، عبد الفتاح صالح : عضوية الموسيقى في النص الشعري ، مكتبة المنار ط١ ، ١٩٨٥ .

٥٢ – هايدغر ، مارتن : في الفلسفة والشعر ، تر : عثمان أمين ، الدار القومية ١٩٩٣ .

٥٣ – نيزجون ، جانهاينز جانها : الانسان عرض للثقافة الافريقية الحديثة ، تر : عبد الرحمن صالح الدار القومية .

• • • • • • •

قائمة الدوريات

١ – أبو ديب ، كمال : الحداثة |السلطة| النص فصول ع٣|م٤ سنة ١٩٨٤ .

٢ – أدهم ، سامي : ميتافيزيقا الجمال : بحث في الماهية الجمالانية والحداثة كتابات معاصرة ع١٣|١٩٩٢.

٣ – أدونيس : حوار مع محمود الراشد ، أوراق ع ١٤ ، ١٩٨٩ .

٤ – الأسعد ، محمد : وعي اللغة أو لغة الوعي ، الفكر العربي المعاصر .

٥ – ايزر ، وولف غانغ ، في نظرية التلقي التفاعل بين النص والقارئ . تر الجيلالي الكدية ، دراسات سيمائية أدبية لسانية ع٧ | ١٩٩٢ .

٦ – ايغلتون | تيري : ما بعد البنيوية في النظرية الأدبية تر : ثائر ديب ، الموقف الأدبي ع ٢٨١، ١٩٩٤ .

٧ – باروت ، محمد جمال :

– تجربة الحداثة ومفهومها في مجلى شعر قضايا وشهادات (الحداثة ج١) مؤسسة عيبال ع١ ، ١٩٩٠.

– مقاربات للبنيات الجمالية الشعرية في الخطاب الشعري الحديث في سورية الموقف الأدبي ع١٩٣، سنة ١٩٨٧ .

٨ – برادة ، محمد : اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة ، فصول ع٣ م ٤ ، ١٩٨٤ .

٩ – بنفست ، اميل : طبيعة الدليل اللساني (ترجمة سعيد بن كراد |العرب والفكر العربي المعاصر ع ٢٦| ١٩٨٣ .

١٠ – تامر ، فاضل :
– المقاربات النقدية العربية الجديدة كتابات معاصرة ع٨|١٩٩٠.
– من سلطةالنص إلى سلطة القراءة الفكرالعربي المعاصر ع٤٨|٤٩، ١٩٨٨.
– النقد العربي الحديث كتابات معاصرة ع١١ سنة ١١ ، ١٩٩١.
١١ – الجابري ، محمد عابد : الحداثة طريقنا اوحيد إلى العصر عن اليوم السابع .
١٢ – جريم ، كونتز : التأثير والتلقي المصطلح والموضوع : دراسات سيمائية أدبية ولسانية ع٦ سنة ١٩٩٢.
١٣– حافظ ، صبري ، التناص واشاريات العمل الأدبي ألف البلاغة ع٤، ١٩٨٤ .
١٤ – حرب ، علي : قراءة ما لم يقرأ الفكر العربي المعاصر ع٦٠/٦١ سنة ١٩٨٩ .
١٥ – حسن ، ايهاب : أدب ما بعد الحداثة : كتابات معاصرة ع ١٩٩٣/١٦.
١٦ – حسن، عبد الكريم : دراسة في شعر السياب الفكر العربي المعاصر ع١٨/١٩ ، ١٩٨٢ .
١٧ – حمود ، كامل الحداثة الشعرية بين الرفض والقبول ع١١ سنة ١٩٩١.
١٨ – ورليان ، جورج : بحثا عن وجهي سوسير الفكر العربي المعاصر ٣٠/٣١، ١٩٨٤ .
١٩ – درويش ، أحمد : الأسلوب والأسلوبية ، فصول ع١ م ٥ ، ١٩٨٩.

٢٠ – دميان ، جورج : نظرية المرجع في الألسنية الفكر العربي المعاصر ع٢٥/١٩٨٣.

٢١ – دورليان ، أوديب : بدايات الحداثة العربية ، كتابات معاصرة ع١٣/١٩٩٢.

٢٢ – ستمبل ، وولف ديتر :*المظاهر النوعية للتلقي العرب والفكر العالمي* ع٣ / ١٩٨٨.

٢٣ – السعافين ، ابراهيم : اشكالية القارئ في النقد الألسني ، مجلة الفكر العربي المعاصر ٦٠ / ٦١ ، ١٩٨٩.

٢٤– سعيد ادوارد : *العالم النص والنقد، العرب والفكر العالمي* ع ٦، ١٩٨٩.

٢٥ – سقال ، ديزير : المعنى والفضاء محاولة جديدة لقراءة أنشودة المطر ، كتابات معاصرة ع٩/ ١٩٩١ .

٢٦ – سويدان ، سامي : حوار منهجي في النص والتناص ، الفكر العربي المعاصر ع٦٠/٦١ ، ١٩٨٩.

٢٧ – شعبان ، محمود : البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا دراسات عربية ع١٢/١٩٩٠.

٢٨ – صفدي ، مطاع : عصر الحداثة البعدية ، الفكر العربي المعاصر ع٦٦/٦٧ ، ١٩٨٩.

٢٩ – الصكر ، حاتم : الأسلوبية وطاقات النص كتابات معاصرة ع١١/١٩٩١.

٣٠ – اصياح ، انطوان : تطور مفهوم البنيان في اللسانيات الحديثة ، الفكر العربي المعاصر ع ٢٦/١٩٨٣.

٣١ - عود ، حنا : مقاربة الحداثة الناقد ع٨/١٩٨٩ .
٣٢ - عصفور ، جابر : معنى الحداثة في الشعر المعاصر فصول م٤/ع٤ : ١٩٨٤ .
٣٣ - علوش ، سعيد : نقد البنيوية ، الفكر العربي المعاصر ع٤٠/٤١، ١٩٨٦.
٣٤ - عياشي ، منذر :
- الخطاب الأدبي ولسانيات النص ، المعرفة ع٢٠٠-٢٠١ ، ١٩٨٧.
- النظرية التوليدية ومناهج البحث عند شومسكي الفكر العربي المعاصر ع٤٠/١٩٨٦.
٣٥ - المهنا ، عبد الله : الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية عالم الفكر ع١٦/١٩٨٨.
٣٦ - المنذري ، عمر بن مسعود بن ساعد : (مخطوط) مجلة نزوي ع١ ، ١٩٩٤.
٣٧ - الكيلاني ، مصطفى :
- في العمل الفني والجمالية الفكر العربي المعاصر ع٦٦/٦٧ ، ١٩٨٩.
- وجود النص الأدبي / نص الوجود . الفكر العربي المعاصر ع٥٤/٥٥، ١٩٨٨.
٣٨ - الواد ، حسين : من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل فصول ع١م٥ ، ١٩٨٤ .

● ●

فهرس الموضوعات

* * *

جدل الحداثة

في نقد الشعر العربي. دراسة

حُمر العين، خيرة

الطبعة الأولى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،

١٩٩٧

مطبعة اتحاد الكتاب العرب

دمشق


اتحاد الكتاب العرب
ARAB WRITERS UNION
DAMASCUS دمشق



هذا الكتاب

تتناول المؤلفة ، وهي كاتبة عربية جزائرية معروفة ، في فصول هذا الكتاب جدل الحداثة في الشعر العربي المعاصر من وجهة نظر ملمة بل ومحيطة بكافة مراحل نشأة وتطور الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر ..

ومن خلال اسلوب ينم عن جدية المتابعة ويدل على جهد المؤلفة في دراسة وتقصي كل أبعاد وآفاق هذا الموضوع الثقافي الحيوي الهام

السعر داخل القطر ١٧٥ ل . س

السعر خارج القطر ٢٢٥ ل . س

مطبعة إتحاد الكتاب العرب

دمشق